



Migrer du vécu à la scène : anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil

Inès Zegrar

► To cite this version:

Inès Zegrar. Migrer du vécu à la scène : anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil. Anthropologie sociale et ethnologie. 2018. dumas-01952020

HAL Id: dumas-01952020

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01952020>

Submitted on 11 Dec 2018

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

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

Aix-Marseille Université, UFR ALLSH, Département d'anthropologie
Master 1 anthropologie sociale et culturelle spécialité recherche

Migrer du vécu à la scène

Anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil

9

PRENDRE FAIRE ET CAUSER

INDICATIF		CONDITIONNEL
PRÉSENT Je prends fais et cause Tu prends fais et causes Il, elle, on, ça prend fait et cause Nous prenons faisons et causons Vous prenez faites et causez Ils, elles prennent font et causent	PASSÉ SIMPLE Je pris fis et causai Tu pris fis et causas Il, elle, on, ça prit fit et causa Nous primes fimes et causâmes Vous prîtes fîtes et causâtes Ils, elles prirent firent et causèrent	PRÉSENT Je prendrais ferais et causerais Tu prendrais ferais et causerais Il, elle, on, ça prendrait ferait et causerait Nous prendrions ferions et causerions Vous prendriez feriez et causeriez Ils, elles prendraient feraient et causeraient
PASSÉ COMPOSÉ J'ai pris fait et causé Tu as pris fait et causé Il, elle, on, ça a pris fait et causé Nous avons pris fait et causé Vous avez pris fait et causé Ils, elles ont pris fait et causé	PASSÉ ANTÉRIEUR J'eus pris fait et causé Tu eus pris fait et causé Il, elle, on, ça eut pris fait et causé Nous eûmes pris fait et causé Vous eûtes pris fait et causé Ils, elles eurent pris fait et causé	PASSÉ 1^{RE} FORME J'aurais pris fait et causé Tu aurais pris fait et causé Il, elle, on, ça aurait pris fait et causé Nous aurions pris fait et causé Vous auriez pris fait et causé Ils, elles auraient pris fait et causé
IMPARFAIT Je prenais faisais et causais Tu prenais faisais et causais Il, elle, on, ça prenait faisait et causait Nous prenions faisions et causions Vous preniez faisiez et causiez Ils, elles prenaient faisaient et causaient	FUTUR SIMPLE Je prendrai ferai et causerai Tu prendras feras et causeras Il, elle, on, ça prendra fera et causera Nous prendrons ferons et causerons Vous prendrez ferez et causerez Ils, elles prendront feront et causeront	PASSÉ 2^E FORME J'eusse pris fait et causé Tu eusses pris fait et causé Il, elle, on, ça eût pris fait et causé Nous eussions pris fait et causé Vous eussiez pris fait et causé Ils, elles eussent pris fait et causé
PLUS-QUE-PARFAIT J'avais pris fait et causé Tu avais pris fait et causé Il, elle, on, ça avait pris fait et causé Nous avions pris fait et causé Vous aviez pris fait et causé Ils, elles avaient pris fait et causé	FUTUR ANTÉRIEUR J'aurais pris fait et causé Tu auras pris fait et causé Il, elle, on, ça aura pris fait et causé Nous aurons pris fait et causé Vous aurez pris fait et causé Ils, elles auront pris fait et causé	

Figure 1: document récolté le 12/04/2018 à la Friche (Marseille) lors de la halte de la « Marche solidaire Vintimille-Calais pour les migrants »

Présenté par Inès Zegrar

Sous la direction de Laurent-Sébastien Fournier

Année universitaire 2017 – 2018

Migrer du vécu à la scène. Anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil.

Aix-Marseille Université, UFR ALLSH, Département d'anthropologie

Master 1 anthropologie sociale et culturelle spécialité recherche

Présenté par Inès Zegrar

Sous la direction de Laurent-Sébastien Fournier

Année universitaire 2017 - 2018

Remerciements

J'aimerais pour commencer remercier les personnes qui ont contribué, par leur présence et leur temps, à l'écriture de ce mémoire.

Merci à mon directeur Laurent-Sébastien Fournier, qui m'a encouragé à avoir confiance en mon projet et qui a accepté de me suivre tout au long de l'année en m'indiquant les bonnes directions.

Je tiens à remercier mes relecteurs, Salomé, Lauren, ma mère Marie-Jo, qui ont su m'amener leurs critiques toujours avec bienveillance et qui ont enrichi mon travail par leurs remarques.

Enfin, je souhaite remercier plus largement mes amis et mes proches, qui ont été à mes côtés durant l'année. Merci à Vincent pour son soutien quotidien, à Sophie pour sa présence studieuse et amicale, à Jean-Marc et Salomé pour leur réconfort, à Lauren pour sa patience et sa gentillesse. Merci à ma mère, pour sa curiosité et sa générosité de partage, qui m'a permis de sortir des textes et de croire en l'utilité de ce mémoire.

Ahmed revenant essoufflé –

« Victoire du turbin dans sa lutte épique contre la turbine. C'est vraiment compliqué la question nationale. Dire que pour être d'ici, bien d'ici, il faut ça...*il montre son front*, et ça *il montre son bâton*. La pensée et la force. Rien que pour être d'ici, alors qu'on est ici. Un combat perpétuel, pour être là où on est ! Il faut croire qu'on y tient, nous autres, philosophes nés natifs d'ailleurs ou d'ici, à rester ici. Et pourquoi on y tient, je vous le demande ! Parce qu'on est ici. À la force du poignet, on y est. Ici. Et on y restera. La pensée veille. Et aussi le bâton. Le bâton qui pense. Il y a un grand philosophe, Pascal, qui a dit que l'homme était un roseau pensant. Moi, Ahmed, pour être d'ici, et que tous, là, vous y soyez comme moi, je me change en bâton pensant ! Allez, gens d'ici, restez ici. Restez assis. Je veille. »

[Extrait du dialogue entre Ahmed et Monsieur Pompestan intitulé « Nation » de la pièce *Ahmed philosophe*. Texte d'Alain Badiou (1997)]

Table des matières

Introduction	1
1. Intérêts pour le sujet	1
a. De l'anecdote aux questionnements personnels	1
b. De la curiosité scientifique à la construction de mon sujet d'étude.....	2
2. Concepts clés et leurs définitions	4
3. Approches méthodologiques et théoriques : état de la recherche	8
4. Problématique et hypothèses	11
5. Annonce du plan.....	13
Chapitre 1 : Théâtre et performance : quelle(s) place(s) pour l'anthropologie au sein des <i>performance studies</i> ?.....	14
1.1 Théâtre et anthropologie, deux disciplines liées.....	14
1.1.1 L'avant-garde et les sciences humaines dans les années 70.....	15
1.1.2 Emergence de nouvelles disciplines : l'anthropologie théâtrale et l'ethnoscénologie	17
1.1.3 Le théâtre comme métaphore du social : ambiguïtés et critiques.....	20
1.2 Les <i>performance studies</i> et l'anthropologie	22
1.2.1 Le jeu et le rituel.....	23
1.2.2 Répétition de l'action comme processus de création ?.....	25
1.2.3 Analyse de l'action performative : l'effet performatif indissociable du faire....	27
1.3 Quelles ouvertures pour les études anthropologiques ?.....	29
1.3.1 Un nouveau cadre de l'expérience	30
1.3.2 L'illusion de la création (processus et fiction)	32
1.3.3 Un outil d'interculturalité ?	34
1.4 Conclusion.....	36
Chapitre 2 : Le théâtre comme outil de communication politique.....	38
2.1 L'anthropologie de la communication.....	38
2.1.1 Les origines de la notion de communication.....	39
2.1.2 Une anthropologie de la communication en construction.....	42
2.1.3 La communication interpersonnelle	44
2.2 Le pouvoir des mots	47
2.2.1 La performativité du langage	48
2.2.2 Enjeux de domination et maîtrise du parler.....	49
2.2.3 L'art de convaincre.....	52

2.3	Art et communication	55
2.3.1	Quelques fonctions de l'art : langage ou communication ?	55
2.3.2	La performance poétique.....	57
2.3.3	Le théâtre, outil de communication ?	59
2.4	Conclusion	61
Chapitre 3 : Produire une anthropologie du théâtre social et des migrations : entre médiation et politique.....		62
3.1	Le théâtre social.....	62
3.1.1	Le théâtre comme soin social et psychologique	63
3.1.2	Le théâtre de l'Opprimé	66
3.1.3	La pratique du Théâtre de l'Opprimé : quelques méthodes théâtrales pour transformer le social	68
3.2	L'art pour exprimer la migration	71
3.2.1	Peut-on parler de performativité migrante ?	72
3.2.2	Se raconter, se jouer et recommencer.....	74
3.2.3	Des pièces pour et par les migrant : Le cas du théâtre des réfugiés d'Afrique centrale	77
3.3	Un terrain en devenir : ouverture sur de nouveaux outils conceptuels.....	79
3.3.1	L'exil comme source de création : l'exemple du théâtre maghrébin en France dans les années 70	80
3.3.2	Repenser les frontières par l'art.....	82
3.3.3	Quelles formes à projeter pour un terrain à Marseille ?	84
3.4	Conclusion	86
Conclusion générale		88
Glossaire.....		92
Annexes		94
Bibliographie		95

Introduction

1. Intérêts pour le sujet

a. De l'anecdote aux questionnements personnels

Je souhaite ouvrir ce mémoire par un souvenir d'enfance. Je me rappelle d'un jour où je passais devant le théâtre de ma ville avec mon père, régisseur lumière de la structure. Les portes du théâtre étaient recouvertes d'affiches d'une des pièces du moment : *Ahmed philosophe*. A ce moment, j'ai été à la fois remplie de fierté et amusée. Déjà de voir le prénom de mon père écrit partout comme si le théâtre était le sien, et parce qu'on indiquait qu'il faisait de la philosophie. Mais au fond de moi résidait une gêne : pourquoi trouvais-je risible que mon père fasse de la philosophie ?

Dans cette anecdote personnelle se trouvent les premiers intérêts que je porte à mon sujet d'étude. D'une part, l'attrait pour le théâtre, milieu que j'ai pu côtoyer et observer grâce au métier de mon père et que j'ai développé en grandissant par la pratique. D'autre part, le rapport à l'Autre - l'étranger, l'immigré - dont les questionnements viennent se loger dans les sphères les plus intimes de ma vie, dus à mon origine franco-algérienne.

Durant le lycée, j'ai suivi une formation optionnelle de théâtre. J'ai découvert une grande diversité de pièces, autant par leurs genres que par leurs mises en scène. Ainsi je me suis familiarisée avec le vocabulaire scénique, les techniques théâtrales, la pratique du jeu et l'analyse d'un corpus classique. J'ai également perçu le théâtre comme un facteur de lien social, car le petit groupe d'optionnaires que nous étions se consolidait au fil du temps. Je me suis faite des amis, j'ai évité certaines personnes, j'ai aimé jouer certains personnages, d'autres pas du tout. Je vivais ma vie quotidienne, tout simplement. Nous nous sommes confrontés aux regards des autres, aux rapports à notre corps qui entre en contact avec d'autres corps. Cela m'a permis de voir que le théâtre n'est pas une pratique anodine et naturelle, mais qu'elle demande une certaine rigueur et une technique. Nous avons pu remarquer l'évolution de chacun sur différents niveaux : tenue corporelle, confiance en soi, ego exacerbé. En outre, on pouvait voir que chacun

ne venait pas faire du théâtre que pour le théâtre. Il y avait derrière cette pratique, des motivations personnelles et sociales.

Je me suis attachée durant cette époque à trouver ce qu'il y avait de politique dans le théâtre, de l'absurde de Brecht à la comédie de Molière, en passant par les tragédies de Shakespeare. J'avais d'ailleurs fait de ce sujet mon dossier de fin de formation. J'associais alors la notion de politique à ce qui dénonçait l'ordre institutionnel établi, le transgressait ou le tournait en dérision. Et c'était pour moi l'un des moteurs de ma réflexion et de ma pratique. Mes premiers intérêts pour mon sujet d'études étaient quelque peu utopistes, mais j'avais déjà de la curiosité pour un théâtre qui a l'ambition de changer le social.

b. De la curiosité scientifique à la construction de mon sujet d'étude

Ces premières motivations personnelles ont pris forme dans mon sujet d'étude actuel, celui de travailler sur la performance de la migration, ou en tout cas la pratique du théâtre avec et par des migrants. D'un point de vue anthropologique, l'étude de la pratique du théâtre par des migrants est peu étudiée. En fait, si des ethnographies de troupes existent [Canut et Sow, 2014], elles ne se focalisent pas sur le processus de création. Ou bien, il s'agit de retour de praticiens sur les actions théâtrales [Schininá, 2004] qu'ils ont pu mener, sans la spécificité d'un travail avec des personnes en exil. On trouve également des analyses plus littéraires sur le terme de l'exil tel que le mouvement du théâtre dit « maghrébin » en France, ou des recherches attachées à des zones géographiques, comme en Amérique du Sud [Breuil, 2015]. On peut dire qu'il n'existe pas de productions anthropologiques qui étudient la pratique du théâtre par des migrants en elle-même et pour elle-même en France aujourd'hui.

J'ai décidé de traiter du cas français car le système d'intégration¹ qu'il prône entre en contradiction avec la réalité des parcours migratoires contemporains, qui ne résultent pas uniquement d'une migration choisie et de travail². Choisir l'immigration sous-entend un

¹ Le député Aurélien Taché titre son rapport de février 2017 fait au premier ministre : « Pour une politique ambitieuse d'intégration des étrangers arrivant en France ». Il souligne dès les premières pages : « Ce refus de penser à la fois les flux migratoires et les dispositifs d'intégration des étrangers ont conduit à ce qu'au fil de l'actualité les débats ont tour à tour porté sur l'asile, les conditions d'accueil, les discriminations... des sujets essentiels qui restent d'ailleurs entiers mais ne répondent pas à la question de savoir qui nous voulons accueillir et surtout comment » [Taché, 2018 : 3].

² « Choisir "ses" immigrés pour le pays d'accueil consiste à privilégier les travailleurs, qualifiés et ceux susceptibles d'être les plus utiles à l'économie nationale. L'immigration "choisie" est opposée à une immigration "subie" ». Définition du site du Musée de l'Histoire de l'Immigration : [http://www.histoire-](http://www.histoire-immigration.fr/)

durcissement des conditions des voies légales pour entrer et rester sur le territoire national. La France a par exemple mis en place le Contrat d'Accueil et d'Intégration (CAI), remplacé depuis 2016 par le Contrat d'Intégration Républicaine (CIR). Ce contrat concerne les individus étrangers non européens qui sont arrivés de manière régulière sur le territoire. L'Office Français de l'Immigration et de l'Intégration (Ofii), s'occupe de faire passer des entretiens pour savoir si la situation de l'arrivant correspond aux critères du programme. Si c'est le cas, le migrant signe le contrat et devient primo-arrivant. Il doit suivre un programme d'un an qui dispense des formations linguistiques et civiques. D'autre part, l'individu peut faire une demande d'asile initiale auprès de l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (OFPRA), qui sera consulté s'il réussit à monter un dossier³. Je porte un intérêt particulier à ce système d'intégration car il pousse les migrants à produire des discours précis afin de correspondre aux critères attendus. De plus, les personnes qui tentent l'accès à ces mesures font partie de celles qui m'intéressent particulièrement quand je parle de « migrants » qui ont une pratique théâtrale.

On voit bien dans ce tour d'horizon loin d'être exhaustif, que mon sujet d'étude pose un premier problème qui demeure un intérêt scientifique majeur de ma recherche. Il s'agit de la difficulté à définir les personnes en migration par leur statut. Il existe en France une accumulation juridique de statuts, qui dépersonnalise totalement les personnes en exil. C'est pourquoi je souhaite voir les catégories endogènes utilisées par les associatifs, les artistes, mais surtout recueillir les impressions et les effets de ses catégories sur les personnes concernées. Je dois également réfléchir à la notion de légalité, « car la sphère juridique est dynamique et non statique ; elle doit « admet[tre] son caractère culturel, c'est-à-dire relatif et comparable à d'autres dimensions de la culture humaine », et « s'affranch[ir] de son carcan positiviste » » [Assier-Andrieu 2003 cité par Barraud, 2016 : 8].

En parallèle, les directives françaises doivent s'adapter à celles du niveau européen, ce qui complexifie la circulation des personnes non européennes. Voici un autre indice pour caractériser les personnes dont je souhaite ethnographier le quotidien, le fait qu'il ne s'agit pas de « citoyens européens », et qui à ce titre ne bénéficient pas de la libre circulation dans l'espace Schengen. Le cas Français s'intègre donc dans une gestion des frontières européennes, où l'Union Européenne a des difficultés à trouver un consensus sauf quand il s'agit d'externaliser la question, afin que les populations migrantes n'arrivent pas en Europe. En effet, le contexte

immigration.fr/questions-contemporaines/politique-et-immigration/qu-est-ce-que-l-immigration-choisie consulté le 01/06/2018

³ Cf le site de l'OFPRA pour plus de détails : <https://www.ofpra.gouv.fr/asile/la-procedure-de-demande-d-asile/demander-l-asile-en-france> consulté le 01/06/2018

migratoire actuel est souvent caractérisé de « crise », en raison de l'arrivée de migrants par des voies irrégulières qui remet en cause l'espace Schengen. Un des exemples archétypaux de cette gestion difficile des flux migratoires en Europe est l'île de Lampedusa, dont le nom « est définitivement lié aux images de « débarquements », de « clandestins » et de « tragédies en mer », souvent évoquées par les médias et commentées par les acteurs politiques » » [Cuttitta 2007 : 1]. Derrière ce champ lexical du désordre se cache une gestion politique et juridique accrue de l'immigration. On assiste à une véritable spectacularisation des frontières dont les « actes » se répètent et se ressemblent : « Fermeté », « Humanité », « Urgence », « Immigration zéro », « Urgence bis » [Cuttitta, 2015]. Mon intérêt est de voir ce que fait le théâtre et quels sont ses outils et ses actions, face au phénomène accru de visibilisation des corps migrants.

Je projette d'enquêter à Marseille, car je souhaite m'inspirer des pièces de théâtre et des analyses scientifiques qui ont été produites sur la migration maghrébine durant les années 70. De plus Marseille est souvent dépeinte comme une ville multiculturelle et propice à l'échange. Ce contexte met en exergue les questionnements sur la migration contemporaine, car tend à l'idéaliser ou à la criminaliser. Mais il s'agit surtout d'une ville qui a une histoire migratoire longue et en vagues successives, avec ses réseaux et des institutions sociales, scientifiques et artistiques.

2. Concepts clés et leurs définitions

Ma recherche propose d'observer une pratique théâtrale réalisée avec des migrants. Cependant sur le terrain, la pratique peut être de formes diverses, et je ne souhaite pas en viser une seule pour le moment. Je vais toutefois présenter - de manière non exhaustive - les formes que je pourrais rencontrer durant l'enquête. J'inclue dans la notion de pratiques théâtrales les ateliers de théâtre informel, qui proposent des exercices de théâtre (corporel, diction, jeu, vocalisation), ou la mise en récit de son parcours dans une optique d'aide psychologique et sociale, pour faire des rencontres, passer le temps, rester au chaud... Il peut s'agir d'ateliers plus réguliers qui ont pour finalité la création d'une pièce de théâtre, avec des comédiens professionnels ou des débutants. La fonction de la représentation peut être multiple : dénoncer, prendre la parole, informer, débattre... Mon mémoire a pour ambition théorique de me familiariser et de me préparer à l'analyse de ces types d'activités théâtrales, et plus largement aux performances artistiques. Le théâtre est un des concepts centraux de mon mémoire. D'après les énumérations précédentes, on remarque que le théâtre n'est pas une pratique uniforme avec

des règles et une définition unique. Il est premièrement un lieu, celui où sont réalisées des représentations. C'est aussi un genre littéraire, composé de sous-genres et de styles (la tragédie, la comédie, le théâtre de l'absurde, le théâtre social). Il semble avoir une particularité, celle d'être composé de pratiques corporelles et vocale jouées, devant un public ou non, c'est-à-dire de performances. La notion de performance est intrinsèquement liée à celle de l'action, c'est à dire au fait d'agir sur quelqu'un. Elle s'insère dans différentes sphères de la société. En effet, elle concerne des répertoires d'activités du champ artistique (analyse de la relation entre l'étude et la pratique de la performance), le champ scientifique (les terrains en observation participante), et les activités impliquées dans les pratiques sociales et les plaidoyers [Schechner, 2006]. Performer en art, c'est le fait de faire un spectacle, de mettre en jeu. Dans la vie quotidienne, performer c'est mettre appuyer une action, la surligner, se jouer soi pour interpeler notre observateur [Schechner, 2006 : 28]. Dans mon mémoire, la notion de performance est particulièrement travaillée avec celles du jeu et du rituel, car elle est leur dénominateur commun [Turner, 1982]. Elle est également liée à des concepts connexes, comme l'adjectif performatif (fait d'agir sur autrui) ou la performativité (fait d'être performatif). J'utilise également d'autres mots dérivés ou reprenant le concept comme l'*agency* (qui a un pouvoir d'action). Cette notion est au cœur de mon sujet d'étude car c'est un concept qui se trouve au carrefour de plusieurs disciplines que je discute dans mon mémoire, l'anthropologie, la sociologie, la sociolinguistique, les études artistiques.

Maintenant que les notions de théâtre et de performance sont éclaircies, j'aimerais revenir sur l'autre versant de ma recherche, la migration. Je dois d'abord signifier que les études sur les migrations sont un champ si vaste qu'une analyse basée sur une définition exhaustive de celles-ci aurait été un autre mémoire. C'est pourquoi je prends le parti de traiter de la migration via le théâtre. Cela permet de poser un regard scientifique sur d'autres formes et pratiques de la migration contemporaine, mon souhait n'étant pas de réaliser des analyses macrosociales. Associer la migration au théâtre permet de cibler les textes qui traitent de la notion de migration via l'art, la communication et le politique, autres concepts clés que je vais définir pas la suite. Quand j'ai commencé à construire mon objet de recherche j'ai très vite été frappée par la difficulté à définir les personnes avec qui je souhaitais travailler. J'ai de prime abord utilisé le concept de migrant, car il me semblait être un mot valise, certes, mais qui se rapprochait le mieux de la situation de déplacement. J'avais déjà échoué à éviter les termes géopolitiques et économiques [Nouss, 2015]. Mais finalement, le mot migration caractérise le mouvement d'une

personne, dans son pays ou à l'extérieur des frontières nationales. En résumé, le migrant, c'est celui qui migre. Là résidait ma naïveté. Le problème du terme migrant, et ce pourquoi je l'associais à des personnes non-européennes, est qu'il est devenu une catégorie politico-médiatique pour caractériser les individus en déplacements internationaux dans le contexte migratoire contemporain européen. Ce même contexte associe le terme migrant, à celui de « crise » [Cuttitta, 2007]. Comme ce n'était pas l'idée que je souhaitais développer, je me suis tournée vers la notion d'exilé, défendue par Alexis Nouss, comme un terme qui s'attache à exprimer l'expérience des individus et leur « condition exilique », situation vécue et partagée par toutes les personnes qui l'ont expérimentée [Nouss, 2015]. Cependant, même si cette proposition me semblait moins dépersonnalisante, elle restait une catégorie large et englobante, teintée d'une tournure poétique. Enfin, je n'ai pas souhaité utiliser la catégorie d'étranger, car cette notion est beaucoup trop située et dépendante du point de vue de l'observateur. On la trouvera cependant pour des statuts juridiques qui contiennent le terme.

D'autre part, lorsque je parlais avec des travailleurs sociaux (ma mère est conseillère en insertion professionnelle), ou avec des chercheurs en sociologie et anthropologie, une question revenait toujours : mais de quels types de migrants parles-tu ? C'est une question pertinente, mais à laquelle je ne peux pas répondre, dans la mesure où mon enquête est inductive. Quand j'essayais d'être plus explicite, on me demandait de l'être plus encore. On comprend en discutant avec des spécialistes de la migration, des associatifs et des travailleurs sociaux, qu'ils font face à une accumulation de catégories pour caractériser une seule personne en exil (légale, illégale, réfugiée, en demande d'asile...). Je crois que malheureusement que cela est inévitable, car les migrants hors espace Schengen et les personnes du terrain qui tentent de les aider, sont confrontés à cet appareillage juridique pour pouvoir légaliser leur présence sur le territoire. Le travail de définition que je vais faire maintenant est une présentation de ces statuts. J'insiste sur le fait que cette présentation est non exhaustive, et que même si c'était le cas, d'autres caractéristiques entrent en jeu (genre, nationalité, âge, classe sociale). Je vais donc présenter ces catégories en fonction de déterminants juridiques.

Le premier filtre est celui de la légalité de l'entrée sur le territoire qui détermine un premier statut. Vient ensuite la question de l'âge. Si la personne est mineure, l'état français doit garantir la protection de l'enfant qui devient « jeune mineur isolé étranger⁴ ». Si le migrant est majeur,

⁴ « Un mineur isolé étranger (MIE) est un jeune de moins de 18 ans qui n'a pas la nationalité française et se trouve séparé de ses représentants légaux sur le sol français. De sa minorité découle une incapacité juridique, et de l'absence de représentant légal une situation d'isolement et un besoin de protection » définition de France Terre d'asile : <http://www.france-terre-asile.org/actualites/100-zoom-sur/8138-mineurs-isoles-etrangers-lessentiel.html>.

il est peut-être expulsable. Pour rendre légale la présence sur le territoire, les personnes peuvent faire une demande d'asile⁵ auprès de l'Ofpra afin d'obtenir un des statuts de réfugié⁶ (politique, économique, familial...) selon son histoire. Il existe également un asile constitutionnel pour un individu qui est « *persécuté en raison de son action en faveur de la liberté* »⁷. Enfin, l'Ofpra reconnaît un dernier statut ; celui d'apatride⁸. A la suite de la réponse de l'Ofpra qui peut prendre de nombreux mois, le migrant se retrouvera de nouveau dans la sphère législative concernant cette fois, sa présence sur le territoire : légale (avec une autorisation de présence sur le territoire) ou illégale (débouté⁹). Il deviendra ainsi un « sans-papiers ». Tout ce parcours nécessite la connaissance et l'apprentissage d'un « discours », celui qui permettra ou non d'obtenir la légalité du droit de séjour. S'engage ensuite la signature du contrat d'intégration républicaine, qui lui permettra d'obtenir le statut de « primo-arrivant » et d'accéder à certains droits. Sur mon terrain, mon objectif n'est pas de sélectionner des personnes selon leur statut juridique mais bien par la focale de la pratique théâtrale. Cependant, il y a de fortes probabilités pour que les personnes qui peuvent pratiquer le théâtre soient déjà réfugiées voire primo-arrivantes. Il me semble en effet plus difficile pour une personne avec un statut précaire, ou sans statut, d'avoir comme préoccupation le théâtre. Mon terrain me permettra de le vérifier. Ce travail de clarification juridique me permet d'expliquer pourquoi j'utiliserai tout au long de mon écrit les termes migrant ou exilé : je ne souhaite garder que l'idée que ces personnes se sont déplacées ou sont toujours en déplacement, et que ce parcours peut être raconté par et à travers le théâtre.

Je manipule dans mon écrit la notion d'art, car j'y intègre le théâtre. Il n'existe pas de consensus dans la définition de l'art, c'est pourquoi lui en donner une sera toujours arbitraire. Cependant dans mon mémoire il prendra plusieurs tournures. L'art est utilisé pour englober les pratiques

⁵ L'Ofpra se prononce sur les différents types de protection sur la base du formulaire de demande d'asile et au terme d'une instruction unique au cours de laquelle le demandeur d'asile est mis en mesure de présenter tous les éléments qu'il estime utiles à l'appui de sa demande.

⁶ le terme de réfugié s'applique à toute personne craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle à la suite de tels événements, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner" site de l'Ofpra <https://www.ofpra.gouv.fr/fr/asile/les-differents-types-de-protection/le-statut-de-refugie> consulté le 01/06/2018.

⁷ Site de l'Ofpra : <https://www.ofpra.gouv.fr/> consulté le 01/06/2018.

⁸ La qualité d'apatride est reconnue par l'Ofpra à toute personne qui répond à la définition de l'article 1er de la Convention de New-York du 28 septembre 1954 : "le terme d'apatride s'appliquera à toute personne qu'aucun Etat ne considère comme son ressortissant par application de sa législation" » Site de L'Ofpra : <https://www.ofpra.gouv.fr/fr/asile/les-differents-types-de-protection/l-apatridie> consulté le 01/06/2018.

⁹ Rejet de la demande faite en justice.

artistiques (théâtre, chant, danse, littérature), mais également comme champ de recherche (études artistiques). On trouvera donc prioritairement l'art défini en relation avec la science, l'art comme poétique et vecteur d'émotion, et enfin les différentes fonctions de l'art. Pour ce qui est de l'esthétique, comme elle n'est pas au cœur de ma problématique, je préfère la définir partialement par la « science du beau », selon la formule d'Alfred Gell.

Un des concepts clé de mon mémoire est la notion de communication, car je la travaille en relation avec les concepts de migration et d'art. La communication peut être définie comme la mise en relation d'entités entre elles. Cette définition vague à l'avantage d'inclure la définition de la communication télégraphique, de la communication orchestrale, et de la communication interpersonnelle, toutes trois exposées dans ce mémoire. Elle permet de ne pas limiter la communication à un acte verbal entre deux individus. D'autant plus que cette mise en relation peut être engendrée par le langage, mais aussi par l'art, l'invisible, le divin...

La dernière notion que je souhaite éclaircir dans cette introduction concerne le concept de politique. Encore une fois, cette notion ne contient pas une signification univoque. Dans mon mémoire, la politique est définie de quatre façons. Premièrement au sens de militantisme, et plus particulièrement selon l'idée révolutionnaire de renverser l'ordre social établi. Secondement, au sens de revendication identitaire. Troisièmement, pour caractériser une action politique (et non politisée) selon la rhétorique d'Aristote, c'est-à-dire une action du citoyen. Enfin, la notion de politique est associée à l'action de rendre visible la « marge », les « subalternes ». Il s'agit plus d'une action citoyenne au sens contemporain (incluant l'idée de « citoyen du monde »), qui là est politisée, c'est-à-dire qui a une visée politique.

3. Approches méthodologiques et théoriques : état de la recherche

Mon sujet d'étude ne dispose pas d'une bibliographie suffisante pour le traiter en tant que tel. Il me faut donc assembler des champs d'étude qui sont pertinents pour traiter de mes concepts clés. Je propose dans ce mémoire de croiser des écoles de pensée et des théories qui ne sont pas uniquement anthropologiques afin de découvrir et de créer des outils conceptuels et techniques qui seront à tester sur mon futur terrain. Cependant, je me suis attachée à souligner les apports (historiques, conceptuels ou méthodologiques) de l'anthropologie dans les différentes thématiques présentées et leurs enrichissements mutuels. Le premier défi de ce

mémoire a été pour moi de me plonger dans une littérature scientifique à laquelle je n'avais jamais été confrontée durant mon cursus. C'est pourquoi les premières parties de mes chapitres correspondent souvent à la présentation des théories qui y sont discutées, à leur historicisation et aux courants de pensée auxquels il est possible de les rattacher. Cependant la proposition nouvelle de ce mémoire est d'étudier la pratique du théâtre et plus largement des théories de l'art, au croisement d'écoles de pensées et théories scientifiques qui étudient la performance dans son sens large. Ainsi, je pourrais mettre en exergue les points communs et les concepts clés qui les traversent. Cette base théorique me servira à faire un pas de côté pour éviter les paradigmes dominants de la migration à consonnance politico-économique, afin de la penser comme une pratique, selon des formes diverses et performatives.

Un des premiers axes de lecture qui a dirigé ma recherche bibliographique est l'étude des *performance studies*. Ce large spectre théorique [Schechner, 2006] s'institutionnalise depuis les réflexions des années 60 sur la *performance theory*. Richard Schechner, anthropologue et praticien de théâtre, regroupe de manière interdisciplinaire les objets de recherche qui traitent de la performance, c'est à dire qui mettent la focale sur l'effet, la pratique ou l'évènement des objets étudiés, plus que sur leur nature. On comprend bien que si cette « science de l'action » [Pradier, 2017] base ses principes sur une façon d'observer le social, elle inclue tout sujet qui développe ce regard dynamique. Mais les *performance studies* ont tout de même leurs sujets de prédilection, elles regroupent tous les éléments qui s'approchent de la notion d'action performative, qu'elle soit humaine provenant du rituel, du jeu, du sport mais aussi des arts de la performance comme le théâtre, la musique [Schechner, 2006]. Enfin, les *performance studies* incluent les performances de la vie quotidienne comme le genre [Ambroise, 2003], la race, les rôles sociaux. De surcroit, Schechner défend leur capacité à regrouper des théories et des pratiques qui facilitent la communication, notamment en situation interculturelles [Schechner, 2006 : 2]. La définition de Richard Schechner manipule des concepts provenant de l'anthropologie, de l'art, de la sociologie et de la linguistique, sans pour autant en exclure d'autres ! C'est pourquoi je propose de situer mon sujet dans cette proposition en montrant en quoi il s'applique à plusieurs sphères des études de la performance.

Il paraît évident de prime abord que mon étude appartient aux *performance studies*, dans la mesure où je traite de la pratique théâtrale. L'ambition des *performance studies* est l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité, c'est pourquoi je me penche sur les travaux des praticiens du théâtre qui incluent dans leurs pratiques, des réflexions qui mêlent théâtre et anthropologie. [D'Urso *et al.*, 1977 ; Féral, 1993 ; Fabian, 1999 ; Pradier, 2001 ; Müller, 2013].

Ces auteurs ouvrent un corpus du texte qui interroge plus globalement le rapport art/science en montrant que cette dialectique est heuristique [Parizot *et al.*, 2013 ; Cristofol, 2014, 2017].

La pratique du théâtre avec des migrants peut avoir différents objectifs, notamment celle de l'aide sociale ou psychologique. Pour compléter ce versant pratique et méthodologique de ma recherche je m'appuie sur les troupes de théâtre, les praticiens et les théoriciens du théâtre qui revendiquent un théâtre dit « social ». Ils défendent une pratique qui change la société, la dénonce ou la renverse [Grotowski, 1989 ; Boal, 1996, 1997 ; Schininá, 2004]. Ces hommes et femmes de théâtre et les techniques qu'ils ont développées dans le contexte de leur époque, font partie d'une histoire plus vaste du théâtre militant des années 70 [Biet et Neveux, 2007 ; Cuisset, 2007 ; Lachaux, 2007]. J'inclus à ce corpus des retours réflexifs sur la pratique du théâtre social, afin de rendre compte de ses évolutions et de ses réalités dans le contexte actuel [Fabian, 1999, 2017 ; Schininá, 2004 ; Schechner *et al.*, 2008].

Une grande part de mon mémoire s'appuie sur l'anthropologie de la communication car les personnes en situation d'exil sont souvent confrontées à la barrière de la langue. Le théâtre peut apparaître comme un moyen de dépasser le langage verbal depuis le corporel. L'anthropologie de la communication permet de comprendre l'origine de cette opposition et de la dépasser. De plus, la communication peut être conçue comme la performance de la culture [Hymes, 1991 ; Winkin, 2001]. Cette définition sur un terrain interculturel en France [Rafoni, 2003] mérite d'être utilisée pour affiner les raisons des incompréhensions lors des interactions sociales. Mon mémoire s'inspire pour une grande part de la communication interpersonnelle développée par Erwing Goffman, en partie car il utilise une métaphore théâtrale pour caractériser le social [Goffman, 1973]. Formé par l'école de Chicago et la sociologie urbaine, Erwing Goffman produit une méthodologie d'analyse des interactions sociales [Goffman, 1974]. Il remarque qu'au niveau microsocial, les individus produisent de nombreuses performances sociales pour communiquer, ordonnées par les règles du jeu social.

L'anthropologie de la communication se rapproche de l'étude du langage. L'analyse des interactions sociales ne peut être détachée de l'analyse de la performativité du langage. Les demandeurs d'asile sont confrontés aux systèmes juridiques où les mots ont une valeur législative [Probst, 2011], autrement dit, où le dire contient le faire. Cette théorie a été initiée par Austin, qui remarque que certaines paroles agissent en elle-même. Il appelle ces actes de langage, des « énonciations performatives » [Austin, 1991].

Selon la sociologie bourdieusienne, le langage est un système symbolique défini par un « instrument de connaissance et de communication » [Bourdieu, 2014]. Pour Bourdieu, la performativité du langage d'Austin est le reflet d'une domination dans le parler. Le langage est une source d'inégalité sociale, car les catégories supérieures s'approprient la langue légitime pour dominer. La catégorie de migrant regroupe une réalité sociale et des pratiques langagières très hétérogènes. L'analyse sociologique en termes de systèmes symboliques et de pouvoir me sera utile, surtout dans le contexte français où la maîtrise de la langue est un indicateur du niveau d'intégration et une condition à l'insertion professionnelle [Leconte, 2016].

L'art et la communication sont deux notions qui utilisent le concept de performance. L'anthropologie de l'art les lie pour étudier la fonction sociale de l'art. Ce champ d'étude m'amène à la théorie structurale de Claude Lévi-Strauss. L'auteur considère l'art comme un langage, car il détient ses propres structures et systèmes de sens [Lévi-Strauss, 1979]. Gell et Forge se détachent de Claude Lévi-Strauss et mettent l'accent sur l'*agency* des objets, c'est-à-dire leur capacité à changer le monde. Ces deux auteurs considèrent l'art comme un système de communication [Forge, 1973 ; Gell, 1998].

Enfin, mon mémoire utilise un dernier axe théorique majeur pour comprendre les différents niveaux d'analyse d'une étude sur la pratique du théâtre par les exilés, celle de la performance de sa migration. Cet axe regroupe des analyses sociolinguistiques du théâtre fait par et pour des migrants [Canut et Sow, 2014]. D'autant plus que le théâtre détient des outils discursifs comme la rhétorique, qui sont efficaces pour défendre ses convictions [Coulomb-Gully, 2015 ; Lamizet, 2015 ; Angel-Perez, 2017]. Cette notion est à concevoir également pour les formes discursives juridiques liées à la production de biographies, car lors de leur demande d'asile, les migrants doivent produire un récit sur leur parcours. [Chevalier, 1979 ; Bourdieu, 1986 ; Maitilasso, 2014].

4. Problématique et hypothèses

Ma recherche veut prendre en compte la migration selon une approche artistique, communicationnelle, et endogène, afin de montrer quels sont les enjeux discursifs, sociaux et relationnels d'une pratique théâtrale faite par et/ou pour des migrants. C'est pourquoi la problématique qui a guidé mes lectures est la suivante : dans quelle mesure le théâtre est-il un média d'apprentissage politico-artistique de l'exil ?

Je fais l'hypothèse que le théâtre, s'il est pratiqué dans une optique de spectacle, voire de tournée, est un outil de visibilisation des personnes en migration. Les comédiens peuvent ainsi montrer une réalité vécue et se sortir/servir des catégories politiques et médiatiques, en mettant en jeu une représentation endogène des réalités migratoires. Le théâtre est un média autre que la télévision et internet, pour donner à voir des pratiques migratoires multiples. Se rendre visible permet de repersonnaliser et d'incarner les récits de vie qui sont portés lors des représentations. Une recherche anthropologique permet d'analyser le potentiel d'*empowerment* du spectacle théâtral mais aussi ses échecs, ses contradictions, et les relations interpersonnelles qui s'y passent. C'est pourquoi il faudra quand même distinguer les situations où le projet théâtral est mis en œuvre par les migrants eux-mêmes et les situations où il est mis en œuvre par des tiers qui « représentent » les migrants. Ainsi, les enjeux économiques, politiques et sociaux pourraient être mis en lumière, afin de ne pas idéaliser la pratique.

On peut imaginer en s'inspirant des théories bourdieusiennes que le théâtre, étant une pratique associée aux classes supérieures, fait l'objet d'une valorisation sociale. L'anthropologie peut investir cette hypothèse pour rendre compte des images auxquelles l'art est associé, et comprendre dans quelle mesure il peut être un instrument pour changer les regards portés sur la migration. Si c'est le cas le chercheur doit se pencher sur les effets (pervers ou non) et les significations d'une telle valorisation.

Si le théâtre est conçu plus sous la forme d'ateliers, dont la représentation finale n'est pas le moteur de la pratique, il peut être un outil d'apprentissage. D'une part sur un versant linguistique, mais aussi comme entraînement visant à être plus performant lors des entretiens juridiques par exemple. A ce titre, un travail ethnographique mettrait en lumière les logiques corporelles et verbales des techniques théâtrales, en confrontant différentes postures de corps, façons de parler, langue et habitus.

Selon cette idée, le théâtre permet d'ouvrir la façon de s'exprimer en utilisant d'autres voix que le verbal, et peut être un vecteur d'interactions multiformes. Cependant, il ne faut pas négliger les silences, les non-dits, et voir comment ils sont rendus visibles ou cachés par la pratique.

Finalement, je fais l'hypothèse que le théâtre est à la fois créateur et acteur de réseaux où les personnes et pas seulement migrantes, peuvent se rencontrer et se regrouper le temps de l'atelier. Il faudra que je m'intègre à ce réseau pour rendre compte de la place du théâtre à l'intérieur de celui-ci. Ainsi je pourrais rencontrer les acteurs qui composent le réseau, et savoir

quelle image ils ont de la pratique théâtrale avec les migrants. Enfin, je pourrais mettre en lumière les intérêts de venir à l'atelier qui ne seraient pas les liés à la pratique théâtrale.

5. Annonce du plan

Ce mémoire se compose de trois chapitres. Le premier chapitre est orienté sur les thématiques du théâtre et de l'anthropologie. Il contient une partie historique du rapport qu'entretiennent les deux disciplines. Il a pour objectif de faire une synthèse bibliographique des notions qui seront traitées dans les chapitres qui suivent afin de poser un cadre théorique. Comme il existe des disciplines au carrefour du théâtre et de l'anthropologie, ce premier axe insiste sur les ambiguïtés conceptuelles que nous rencontrerons, comme la métaphore théâtrale du social. Je présente également les *performance studies*, champ d'étude qui regroupe des concepts centraux de l'anthropologie et du théâtre comme le jeu, le rituel, et l'action performative. Après cette présentation théorique, je propose de voir quelles nouvelles pistes sont ouvertes à l'anthropologie grâce aux *performance studies*, tout en montrant qu'elle dispose déjà d'un appareillage théorique qui légitime sa place dans ces études.

Le chapitre deux propose de croiser la notion de communication à celle du théâtre. Pour cela, je présente les grandes lignes de la naissance de l'anthropologie de la communication et les théories principales qui la composent, afin de me donner des outils de réflexion. Ensuite je souhaite montrer en quoi les mots sont politiques, en raison de leur pouvoir de domination et d'action, selon les définitions d'auteurs classiques des sciences humaines et sociales. Enfin, je cherche à montrer en quoi l'art peut être considéré comme un média de communication de par sa fonction et sa poétique. Ces explications permettent de mesurer le potentiel appliqué du théâtre pour créer des situations d'interaction.

Enfin, dans le troisième chapitre, je traite de la migration au regard des notions manipulées dans les deux chapitres précédents. Je cherche notamment les formes théâtrales qui pourraient être utilisées par et avec les migrants, comme le théâtre dit « social ». Je cherche à montrer que le parcours migratoire demande l'apprentissage de techniques qui font écho à des techniques théâtrales, en particulier en ce qui concerne la gestion du corps et les productions discursives. Enfin, je tente de montrer depuis le travail d'une troupe de refoulés à la frontière, que le théâtre s'intègre dans les pratiques migratoires. Cette dernière partie s'ouvre sur de nouveaux outils conceptuels qui pourront enrichir mon futur travail de terrain à Marseille.

Chapitre 1 : Théâtre et performance : quelle(s) place(s) pour l'anthropologie au sein des *performance studies* ?

Ce premier chapitre a pour objectif de rendre compte de la pertinence de l'anthropologie pour traiter de thématiques artistiques. Cette première partie est un état de la recherche qui mêle des notions provenant du théâtre, de l'art et de l'anthropologie. Le but est de montrer leurs émergences communes, mais également leurs divergences historiques et conceptuelles. Une grande partie du travail qui suit se concentre sur les *performance studies*, car ce mouvement est à la croisée des études artistiques et des théories anthropologiques. Il sera l'occasion de réfléchir aux possibilités et aux forces de l'anthropologie pour traiter d'un sujet qui mêle théâtre et réflexion sociale. Le premier axe de cette recherche veut tenter d'analyser l'art comme un discours spécifique et de voir quelles sont ses particularités et moyen d'agir quand son objet traite de la migration. Ces activités artistiques multiformes seront à intégrer dans un contexte plus global, où art et science se lient et se mélangent, pour tenter de penser le social en action et de manière pratique. En outre, nous allons nous demander si les créations scientifiques et/ou artistiques qui réfléchissent à leur portée performative nous apportent de la matière anthropologique pour traiter des problématiques migratoires.

1.1 Théâtre et anthropologie, deux disciplines liées

L'étude des arts et des sciences regroupe plusieurs disciplines qui participent à une réflexion plus globale sur leurs relations et leurs points communs. Cette partie contient des références philosophiques apportées par Christian Ruby, et Jean Cristofol. Ruby est un philosophe qui se penche sur l'histoire du rapport art/science. Cristofol, spécialiste de la théorie de l'Art, réinsuffle une part épistémologique à cette relation. Nous trouverons aussi les apports de disciplines qui ont émergé depuis la frontière entre art et science, tels que l'ethnoscénologie créée par Jean-Marie Pradier. Il sera l'occasion d'intégrer la vision de praticien, tel que Grotowski et Boal, tous deux metteurs en scène et théoriciens du théâtre, mais également les travaux de troupes qui ont participé à l'avant-garde scientifique et artistique des années 70. Enfin, nous verrons la démarche d'anthropologues qui ont enquêté sur des troupes de théâtre et qui participent à la production scientifique sur l'art ; c'est le cas de Johannes Fabian et de

Bernard Müller. Pour mieux resituer leurs concepts, il faudra que nous revenions sur des théories anthropologiques classiques comme celles de Turner et Goffman, et sur la sociologie du théâtre de Jean Duvignaud.

1.1.1 L'avant-garde et les sciences humaines dans les années 70

Pour traiter d'un sujet qui mêle le théâtre et la migration, il est nécessaire de revenir sur la relation entre art et sciences humaines. Ce vaste débat, dans son versant philosophique, prend racine dans une division des deux domaines, « si ce n'est sur le terrain (objets, domaines, méthodes, institutions), du moins dans les esprits et dans les institutions (musées, expositions) ; et parfois sous le coup de son inverse : le romantisme (les arts seraient plus « profonds » que les sciences) » [Ruby, 2011 : 129]. Pourtant, cette séparation ne va pas de soi si l'on considère que différencier des sphères dans l'activité sociale n'est pas universel¹⁰. Cependant il persiste dans les réflexions sur le rapport art/science le sentiment d'une affinité, voire d'une connivence entre les deux champs. Christian Ruby montre qu'il existe aujourd'hui un nouvel engouement pour la mise en relation des deux domaines. Selon lui, il serait de deux types : premièrement pratique, entraînant une juxtaposition des arts et des sciences - par les politiques - dans une optique de « réconciliation » et « d'esthétisation », et d'autre part théorique, « l'alliance » des deux domaines permettant l'ouverture de nouveaux cadres de réflexion.

La complémentarité présumée entre les deux champs est associée au fait que « l'art est souvent considéré comme l'illustration d'une réalité, ou comme son symptôme, ou bien comme le moyen de transmettre ou de vulgariser une connaissance » [Cristofol, 2014: 1]. Jean Cristofol défend l'art comme une pratique à part entière, qui permet de questionner le rapport au réel de l'artiste mais plus généralement la conception des individus face à la réalité. L'anthropologie et le théâtre partagent donc des réflexions communes, particulièrement durant les années 60 et 70. A ce moment, l'avant-garde artistique et les sciences humaines sont traversées par un chamboulement épistémologique et social, notamment initié par la naissance de la *performance theory* puis pérennisé par les *performance studies*. Ce foisonnement académique et artistique

¹⁰Selon l'idée développée par Claude Levi-Strauss à propos des sociétés sans écriture dans son ouvrage *La pensée Sauvage*, Paris, Plon 1962.

voit le jour dans un contexte politique qui se veut révolutionnaire. L'art est alors considéré par ses instigateurs comme un outil de renversement de l'ordre social établi, dû à sa force expérimentale et son pouvoir d'action. Artistes et académiciens voient dans la *performance theory* une lutte sociale qui veut briser les dualismes du théâtre traditionnel, et ainsi échapper à la dichotomie faite entre art et vie réelle. Selon Jean-Marie Pradier ce glissement va vers un « nouveau théâtre engagé dans la militance pour le droit des minorités, l'opposition à la guerre du Vietnam, la libération sexuelle, le féminisme » [Pradier, 2017 : 288]. A son début, la théorie de la performance est donc plus critique et militante que conceptuelle et méthodologique. Les sciences humaines et le milieu des arts engagent des réflexions communes sur l'ordre social et politique, chacun allant de ses concepts sans que l'on puisse cependant distinguer deux pôles de recherche distincts, dans la mesure où les porteurs de projets ont souvent une double casquette.

C'est alors qu'une scène politique, dans son acception philosophique¹¹, voit le jour et se développe selon des concepts et des auteurs partagés par les différents acteurs du nouveau théâtre. Les courants philosophico-politiques du XIX^e siècle définissent, de manière plus ou moins explicite, le cadre intellectuel de référence. Ainsi, les notions de révolution, de lutte, de remise en cause de l'ordre social établi, orientent les nouvelles formes théâtrales à venir. Si ce n'est pas un anarchisme assumé, ces acteurs partagent la volonté de réduire les hiérarchies sociales, que le théâtre *mainstream* -largement aristocratique- représente, notamment par sa division entre spectateurs passifs et comédiens jouant sur scène [Boal, 1996]. C'est aux États-Unis et en France que les premiers artistes et théoriciens du théâtre formalisent et mettent en action des formes théâtrales de lutte sociale. Une scène alternative pionnière voit le jour, sans particularité nationale, largement influencée par des auteurs comme Antonin Artaud¹². Le concept de théâtre de la Cruauté présenté dans son ouvrage *Le théâtre et son double* est repris par une troupe expérimentale américaine « le *Living Theater* »¹³ qui formalise les principes unifiants du théâtre militant.

¹¹« Une scène politique apparaît lorsque se rencontrent deux processus hétérogènes : d'une part une aspiration à l'égalité, mouvement d'émancipation singulier, et d'autre part la police qui consiste à organiser le rassemblement des Hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions » (Rancière 1998 cité par Neveux 2007 : 326).

¹²Artaud Antonin et Thévenin Paule, 1985, *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard.

¹³Le *Living Theater* se produit en France pour la première fois au festival d'Avignon en 1968. Pour plus de détails sur leur représentation qui fait scandale, voir les archives de l'INA : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html>

L'action politique est au cœur du travail théâtral. « Ainsi spectateurs et acteurs doivent être « agis » par la représentation, expérimenter un autre rapport à soi et au monde au cœur même de ces expériences qui bouleversent la distribution traditionnelle des rôles théâtraux » [Cuisset, 2007]. L'objectif est bien de bousculer les normes de la culture dominante en impulsant une contre-culture. Cette dernière a comme caractéristique de sortir des lieux du théâtre traditionnel (opposition scène/public) en s'appropriant des lieux non bourgeois et en créant un dialogue pour ouvrir les esprits [Lachaux, 2007]. Des nouveaux espaces de réflexion et de production partagés par les artistes et les académiciens se formalisent. Par exemple, le « *Off Off Broadway* » désigne des lieux de spectacle qui par ce nom, veulent signifier leur rapport doublement marginal comparé aux moyens de production de *Broadway* très *mainstream*, et de son « *Off Broadway* », plus modeste mais tout de même imposant. Le projet d'une contre-culture est directement attaché à l'éducation de la masse populaire qui pourra ainsi s'émanciper des normes dominantes. Le théâtre de l'Opprimé, théorisé et mis en pratique par Augusto Boal dans les années 60, illustre les voies d'émancipation du peuple par la pratique théâtrale ; l'éducation doit être perçue dans un rapport dialectique entre apprenant et enseignant, le but étant de permettre à la masse d'agir par et pour elle-même. On pourrait résumer cette idée selon la formule de Boal : « L'éducation vise, selon la pédagogie de l'Opprimé, non pas à faire des dépôts de savoir mais à aiguïser un sens critique, à faire de l'élève un chercheur critique » [Boal, 1996 : 221].

1.1.2 Emergence de nouvelles disciplines : l'anthropologie théâtrale et l'ethnoscénologie

L'art et l'anthropologie font l'objet d'intenses travaux expérimentaux durant les années 60 à 70, allant jusqu'à la création de nouvelles disciplines qui se trouvent à leur carrefour. C'est le cas de l'anthropologie théâtrale, définie par Nicola Savarese¹⁴ comme « une école qui [lui] permet de plonger dans le travail du comédien, dans les techniques du jeu telles qu'il les pratique dans les différentes cultures théâtrales du monde » [Féral, 1993 : 119]. L'anthropologie théâtrale naît dans les années soixante avec le travail d'Engenio Barba, mêlé à celui d'historiens du théâtre qui font le récit de leur discipline en se basant sur les processus créatifs et théâtraux,

¹⁴Lors d'un entretien avec Josette Féral (J.Féral 1993 « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? » in *Jeu* 68 : 119-133)

plutôt que sur l'histoire des mouvements littéraires. Elle se différencie d'une anthropologie du théâtre en s'écartant des recherches qui étudient les formes théâtrales dans leur contexte socioculturel. Pour cela, les dramaturges se concentrent davantage sur les différentes techniques du corps des comédiens en observant « une culture de la présence scénique » [Féral, 1993 : 120] des sociétés qui ont un théâtre de forme dite « codifiée »¹⁵. Les « théâtres codifiés » seraient plus présents en Orient, même s'ils existent à l'Ouest tel que le mime ou les chanteurs d'opéra. Cependant, les artistes-chercheurs de l'anthropologie théâtrale défendent « qu'il n'y a pas, en ce qui concerne le métier théâtral, de vraies différences entre l'Orient et l'Occident » [Féral, 1993 : 123]. En effet, le théâtre est à son commencement une tradition orale basée sur l'improvisation, qui ensuite s'est scripturalisée. Il y aurait eu durant l'Antiquité un partage de techniques corporelles et musicales, dû à la circulation des comédiens qui étaient à cette époque des voyageurs. Savarese décompose cette culture en deux éléments : l'apprentissage lié à l'incorporation de la technique du jeu, et son imaginaire qui se manifeste durant la représentation.

Cette conception un peu romancée de la diffusion (en tout cas en Eurasie) du fait théâtral¹⁶ est inspirée de Grotowski¹⁷, théoricien du théâtre et metteur en scène, d'où l'anthropologie théâtrale a puisé ses principes de base. Il pointe par ailleurs les difficultés que pose la séparation entre Orient et Occident quand on traite d'art. Ce qui nous intéresse ici est moins la catégorisation, toujours arbitraire en fonction des points de vue, que les différentes manières d'utiliser son corps en fonction des cultures ; ce que Jerzy Grotowski rattache au « *vast range of arts/actions where man uses himself directly as instrument* » [Grotowski, 1989 : 2]. Grotowski cherchait à se différencier de la démarche scientifique en comparant son travail et sa vision du théâtre à de l'artisanat. Pourtant, l'auteur insiste sur l'importance du travail exploratoire et méthodique du jeu de l'acteur afin de mettre en lumière « les lois qui gouvernent les processus aussi personnels que ceux qu'entraîne la formation de l'acteur comme il la pratique » [Aslan et Jacquot, 1978 : 21]. Par exemple, Grotowski propose d'étudier non pas ce que perçoivent les Occidentaux ou les Orientaux, mais leurs réactions quand ils sont confrontés à une même idée [Grotowski, 1989]. En d'autres termes, l'auteur cherche à trouver les différents

¹⁵Dans le sens d'une codification partitionnée et normée du jeu comme par exemple le théâtre Kabuki, L'Opéra de Pékin ou de Bali.

¹⁶Comme le suggère cette citation : « Cependant, cette Route de la Soie des comédiens existe et traverse toutes les cultures : chrétienne, islamique, hindouiste, chinoise et même japonaise, c'est-à-dire jusqu'en Extrême-Orient ». [Féral, 1993 : 125].

¹⁷Grotowski Jerzy et Price Maureen Schaeffer, 1989, « Around Theatre: The Orient-The Occident », *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n° 1: 1-11.

modes performatifs des cultures, c'est-à-dire les images qui entraînent une action des corps. Le travail du metteur en scène est donc de trouver l'impulsion d'un mouvement « *and then its essence, its modus operandi, and then its forms* » [Grotowski, 1989 : 5].

Cette base théorique, amenée par Grotowski puis partagée par l'anthropologie théâtrale, va engendrer en 1995 une autre discipline qui associe art et science dans une perspective interdisciplinaire : l'ethnoscénologie. Jean-Marie Pradier la définit comme une science qui « étudie les pratiques performatives de divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme » [Pradier, 2001 : 51]. L'ethnoscénologie étudie le processus complet qui pousse les humains à générer un comportement spectaculaire organisé [Pradier, 2001 : 51]. Par une méthodologie pluridisciplinaire, le chercheur en ethnoscénologie adopte un point de vue endogène afin de « rendre compte de l'objet dans son double statut d'objet observé (par le « scientifique ») et d'objet d'expérience individuelle et collective » [Pradier, 2001 : 54]. C'est pourquoi le théâtre vivant occidental est étudié et resitué historiquement dans son cadre socio-culturel, afin qu'il ne soit pas pris comme norme d'analyse de référence.

Dans son article intitulé « Le terrain : un théâtre anthropologique » (2013), Bernard Müller expose le lien étroit qui existe entre art du spectacle et recherche en anthropologie : les deux travaillant sur la connaissance du social. Il rejoint l'ethnoscénologie dans la mesure où il encourage l'ethnographe à assumer sa place de co-créateur. Durant son enquête sur une compagnie de théâtre à Lagos, Müller s'aperçoit qu'il est aspiré par la création artistique qu'il étudie, notamment parce que ses remarques scientifiques sont intégrées dans les choix dramaturgiques. Le terrain qui amène à la production scientifique est pensé comme similaire au processus de création artistique ; c'est pourquoi « le chercheur est invité à s'assumer pleinement comme créateur de son objet d'étude, mettant littéralement en œuvre son terrain en élaborant avec ses « enquêtés » une situation qui permet de faire émerger la connaissance anthropologique » [Müller, 2013 : 77]. Ainsi selon la formule de Victor Turner, l'anthropologue est amené à assumer sa place d'« ethnodramaturge »¹⁸ afin de faire ressortir les aspects heuristiques de ce double rôle et d'en apprécier les nouvelles potentialités « communicatives » et « dialogiques ».

¹⁸Victor Turner, « Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropologie », in *From Ritual to Theater : The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p.84.

1.1.3 Le théâtre comme métaphore du social : ambiguïtés et critiques

Ces connivences entre théâtre et anthropologie, qu'elles soient philosophiques, historiques, ou théoriques, engendrent des ambiguïtés quant à l'utilisation de certains termes. La principale difficulté réside dans l'usage du théâtre comme métaphore du social. Johannes Fabian explique que ce trouble est dû à l'utilisation de termes similaires en sciences humaines et sociales et au théâtre¹⁹. Par exemple les termes d'acteur et de rôle, centraux en anthropologie, peuvent poser problème pour l'étude des relations sociales. « *True, the sociological concept « actor » was derived from action, not from acting ; still, a role was a role, to be learned, assumed, and played by actors. I never liked these concepts and terms. At best, they are dead metaphores ; at worst, they make a routine of the theatricality of social life* » [Fabian, 1999 : 25]. Fabian critique l'effet d'appauvrissement qu'engendre l'utilisation des métaphores théâtrales pour comprendre les relations sociales. Selon lui, la compréhension du social est plus riche lorsque que les concepts *action* et *acting* sont travaillés en tension, voire de manières opposées. Il propose alors l'utilisation de la notion de théâtralité de la culture (*theatricality of the culture*), proche de l'ethnodramaturgie et de l'ethnoscénologie, pour étudier la signification du théâtre en contexte multiculturel. Il s'agit d'analyser la performativité propre des cultures, la façon qu'elles ont de s'auto-présenter (*a self-presentation*), qui se dégage lors d'une performance théâtrale [Fabian, 1999 : 27].

Par ailleurs, Jean-Marie Pradier partage cette sensation de simplification lors de l'utilisation de la métaphore théâtrale. « C'est ainsi que l'ethnologie, l'anthropologie, la psychologie sociale et clinique, la psychiatrie ont eu recours au vocabulaire du théâtre lorsque des phénomènes et des situations comportaient des attitudes ostentatoires, des changements d'états, des métamorphoses, des imitations d'animaux ou de personnes » [Pradier, 2001 : 56]. La métaphore théâtrale apparaît comme une solution valise dont les chercheurs usent quand ils ont du mal à rendre compte de la complexité d'une situation collective ou d'un comportement individuel observé par un tiers.

De plus, les termes liés au vocabulaire théâtral ont été largement repris pas les interactionnistes américains, ajoutant ainsi un autre niveau de lecture et d'analyse à la métaphore. Ainsi, Erwing

¹⁹Fabian Johannes, 1999, « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4 : 24-31.

Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973) construit sa théorie sur les notions de « représentation théâtrale » et de « principes dramaturgiques » afin d'expliquer des situations de la vie quotidienne. Même si nous irons plus en profondeur de l'interactionnisme Goffmanien dans la troisième partie, il est important de revenir sur ce choix explicitement théorique et les questions qu'il soulève. En effet, Goffman définit la notion de représentation par la « totalité de l'activité d'une personne donnée pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » [Goffman, 1973 : 23] et celle de rôle par un « modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation, et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » [Goffman, 1973 : 23]. On constate dans ces définitions que l'ambiguïté ne réside pas dans une simplification du sens au détriment de la complexité du social, mais qu'elle est un outil de comparaison, un parti pris épistémologique. Goffman, à la manière d'Austin²⁰, effectue une inversion : les termes attachés au théâtre doivent uniquement caractériser les situations quotidiennes, c'est-à-dire les temps hors des moments « exceptionnels » des représentations de théâtre. « C'est ainsi que l'existence quotidienne, inspiratrice du théâtre, a été perçue comme « théâtralisée » par le spectateur captif de l'effet miroir produit par la scène » [Pradier, 2001 : 56].

A contrario, certains théoriciens du théâtre et chercheurs en sciences humaines ont vu dans le jeu un aspect rituel comparable à d'autres phénomènes culturels, et vice et versa. Pour Jean Duvignaud, l'aspect cérémoniel du théâtre se retrouve dans la vie sociale²¹ lorsque que les individus jouent leurs rôles sociaux. Il ne s'agit pas selon l'auteur de considérer la vie sociale comme exclusivement cérémonielle -bien au contraire- mais de voir que « l'existence de ces actes collectifs de participation rapproche la société du théâtre, suggère une continuité entre la cérémonie sociale et la cérémonie dramatique » [Duvignaud, 1999 : 17]. La cérémonie sociale est elle-même subdivisible en deux autres types cérémoniaux. D'une part la cérémonie mythique, qui est une imitation d'action représentée par un personnage symbolique qui rappelle à la société, par la restitution d'un mythe, la cohérence et l'intemporalité du monde. Cette définition se rapprochant de la notion du rite est différente du deuxième type de cérémonie sociale. Il s'agit des instants où se jouent des pratiques qui servent à justifier et à préparer une action (comme l'action d'un tribunal) [Duvignaud, 1999 : 18-19]. A quel niveau se dissocient-elles du théâtre ? Pour Duvignaud, le théâtre est régi par l'objectif esthétique de représenter des

²⁰Austin John Langshaw, Lane Gilles, et Récanati François, 1991, *Quand dire, c'est faire*, Paris, ed. du Seuil.

²¹Duvignaud Jean, 1999, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France.

« segments de la vie réelle ». Au « théâtre l'action est donnée à voir, restituée au spectacle » [Duvignaud, 1999 : 19]. Les rôles sont définis par le texte et le metteur en scène. Le salut à la fin de la pièce vient rétablir la nature fictive de ce moment qui n'est pas une spontanéité humaine. C'est pourquoi le théâtre n'est pas une théâtralisation des rôles sociaux, caractéristique d'une cérémonie sociale, mais la représentation symbolique d'une situation sociale. Cependant, ces différentes classifications en termes de cérémonie ne donnent pas à voir le point central de l'ambiguïté engendrée par la métaphore théâtrale : ces moments s'interpénètrent plus qu'ils ne se circonscrivent, d'où l'utilisation de concepts interchangeables.

1.2 Les *performance studies* et l'anthropologie

Les réflexions entre théâtre et anthropologie, et plus généralement entre art et sciences humaines, se sont regroupées dans un champ d'étude ouvert et interdisciplinaire : les *Performance Studies*. Schechner est un des fondateurs de ce mouvement intellectuel qu'il a tenté de délimiter et de conceptualiser. Il s'inspire des travaux pionniers de Victor Turner qui remarque la performativité du rituel sur son terrain. Puis ils travaillent ensemble à l'élargissement de cette notion par des conférences à plusieurs voix. Au cœur de « ce réseau complexe de concepts » (Féral 2013 : 205) se trouve la notion de performance, souvent associée de manière première aux arts. Les deux anthropologues, en promouvant l'interdisciplinarité, se confrontent aux avis parfois critiques des chercheurs provenant du champ artistique. C'est le cas de Josette Féral, théoricienne du théâtre, spécialiste des corps en scène et de la scène performative, qui s'interroge sur la pertinence d'une définition de la performance englobante à la Schechner. Cependant Bernard Müller, anthropologue et dramaturge, nous démontre qu'il n'est pas forcément nécessaire de dissocier conceptuellement les disciplines avec son anthropologie des pratiques spectaculaires. Il faudra pour mieux comprendre les réflexions amenées par les chercheurs, revenir sur des auteurs clés que l'on retrouve souvent en référence toutes disciplines confondues quand il s'agit de performativité. Sur ce point, Goffman apparaîtra sur un versant socio-linguistique, et nous verrons comment les recherches sur le genre de Judith Butler ne peuvent être dissociées des *performance studies*.

1.2.1 Le jeu et le rituel

L'art et le rituel sont des thèmes qui ont animé l'anthropologie et les études théâtrales notamment car ils contiennent tous deux une part de performance. L'art et le rituel sont souvent analysés comme faisant partie de catégories différentes dans le même champ des *performance studies*, au même titre que la vie quotidienne. Le rituel en son sens religieux peut contenir des éléments tels que des chants, des danses, des processions, qui le rapproche des arts vivants dans leur dimension esthétique - voire esthétisante. De plus, les sons ou les gestes ritualisés (*ritualized gestures and sounds*) [Schechner, 2006 : 52] sont considérés par Richard Schechner comme de la performance (artistique, sportive ou du quotidien).

L'art et le rituel sont des notions qui parfois se confondent. Mais quelle est leur nature commune ? Selon les *performance studies*, c'est le fait qu'elles soient performées. Le fait de performer (*to perform*) est défini dans un sens général par Richard Schechner en ces termes : « *In the art, « to perform » is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, « to perform » is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching* » [Schechner, 2006 : 28]. Ici, l'acte de performer embrasse un large spectre d'activités qui doivent être observées, selon l'auteur, comme des pratiques ou des événements et non comme des objets. A cette idée se rattache la notion de performativité qui décrit le potentiel d'action de ce qui est étudié, sa capacité agissante et transformatrice. « L'idée qui se profile en filigrane est que ces diverses catégories comportent un ingrédient commun qui serait le jeu et que ce dernier partage à son tour des caractéristiques communes avec le rituel, dont la présence est repérable dans chacune des manifestations performatives » [Féral, 2013 : 205].

Victor Turner, pionnier dans son domaine, s'intéresse au départ à l'anthropologie du religieux dans la société Ndembu d'Afrique centrale en instituant l'étude du rituel comme un objet en soi²². En se basant sur les rites de passage d'Arnold Van Gennep²³, l'auteur montre qu'il est basé sur un protocole cérémoniel, composé de symboles attachés à une structure interne profonde que l'individu joue/performe en fonction de son rôle social. Il développe par la suite un autre concept clé²⁴, celui du *social drama*, qu'il définit par « *units of aharmonic process*,

²²Turner Victor et Guillet Gérard, 1990, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure « le rituel et le symbole : une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux »*, Paris, Presses universitaires de France.

²³Van Gennep Arnold, 1981, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard.

²⁴Turner Victor Witter, 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications.

arising in conflict situations » [Turner, 1974 : 37], composé de quatre étapes : *breach*, *schism*, *redressive action*, *reintegration*. Turner met alors en relief l'aspect liminaire et universel du *social drama* à la manière d'un processus rituel. En effet, la phase de *redressive action* est un moment où le social pose un regard réflexif sur lui-même afin d'instituer un instant de paix sociale ("*a way of showing ourselves to ourselves*" [Turner, 1982 : 75], base du théâtre moderne selon l'auteur. En travaillant sur le rituel, Victor Turner met en évidence que celui-ci doit être accompli et partagé pour exister, en d'autres termes, pour être performatif. La compréhension organique du rituel ne peut être saisie que si celui-ci est vécu par l'ethnographe. Ce constat l'amènera à développer la notion de co-performeur. Cette « anthropologie de l'expérience » peut par ailleurs être recréée de manière artificielle durant des situations d'expérimentation. Ainsi, l'ethnographe peut faire une demande d'exécution de rituel à des fins anthropologiques, ou bien rejouer le rituel hors de son contexte dans un objectif pédagogique.

On remarque une tendance générale, que ce soit Johannes Fabian avec son concept de *self-presentation*, Goffman avec la notion de représentation théâtrale, ou Turner avec la phase de *redressive action*, une part de réflexivité de l'acteur -ou du social- qui a conscience qu'il est en train de se jouer. Pour Turner et Schechner, le jeu et le rituel sont très proches. Schechner pense que le jeu est tantôt subversif tantôt conservateur [Féral, 2013 : 207], ce qui induit son caractère intrinsèque à la performance. Performer, c'est accomplir quatre actions identifiables : *being* (être), qui est une catégorie philosophique ; *doing* (faire) ; *showing doing* (montrer le faire) c'est-à-dire se donner en spectacle, souligner l'action [Féral, 2013 : 207] ; *explaining showing doing* qui est une explication de la présentation du faire. Les théoriciens et praticiens des *performance studies* adoptent volontiers ces quatre successions d'action, non hermétiques au demeurant, et soulignent ainsi le caractère répétitif de la performance. La notion « *showing doing* », met en lumière le fait que cette action se montre, se met en jeu.

Schechner insinue « que toute performativité demande une appropriation par le sujet : le moi se dédouble, s'approprie et apprend les codes, les transforme, les répète, joue avec, en élargit le sens, entre en conflit ou bien en accord avec eux » [Féral, 2013 : 214]. Josette Féral insiste sur le léger décalage qui existe entre le jeu supposément imposé par le code social et la réalisation de l'individu qui, ayant conscience de sa *self-presentation*, garde son originalité. L'auteure souligne deux aspects au fondement de la performativité pour Schechner (et l'on reconnaîtra l'analyse du rituel de Turner) : d'une part cette distanciation prise par l'acteur, et d'autre part le

rapport à l'altérité, l'action devant être vue et partagée par un tiers pour être efficace. L'Autre reçoit cette performance selon ses références culturelles. « Dans ce processus, performance artistique et performance sociale diffèrent peu. Comme le note Schechner : « Etre conscient de ce comportement restauré revient à reconnaître le processus par lequel les processus sociaux dans leurs diverses formes deviennent théâtre » [Féral, 2013 : 214]. Cette idée est reprise et développée par Judith Butler qui considère que l'identité des individus est performative, poussant ainsi à son paroxysme la place du jeu dans les relations sociales.

1.2.2 Répétition de l'action comme processus de création ?

Le mot performance est souvent un terme valise : ce concept travaillé de manière interdisciplinaire finit par prendre la définition que chaque discipline, voire que chaque chercheur, veut bien lui donner. « Ainsi, peut-on expliquer comment les interactions fonctionnent, par exemple, en s'appuyant sur des analogies avec le théâtre, ou le rituel, la cérémonie ou le jeu » [Shepherd 2016 cité par Pradier 2017 : 290]. Mais le point fort de cette notion est qu'elle amène une approche de l'action performative qui s'appuie sur ce que les individus font plus que ce qu'ils sont [Bazin 2000]. Bien que le champ soit vaste, il existe une analyse qui semble faire consensus. Nous avons pu survoler précédemment que les chercheurs remarquent que lors d'une observation empirique d'une performance (selon la définition englobante de Schechner), on observe des répétitions d'action.

Pour Bernard Müller, le terrain amène à la production scientifique, c'est pourquoi il est pensé comme similaire au processus de création artistique. Selon lui, l'ethnographie cherche des séquences de « cadre d'action » lors de son travail descriptif. « En ce sens ; la restitution ethnographique relève non pas de la mise en lumière d'un ordre symbolique qui serait caché derrière les actions, mais de la description d'une action, ou plutôt d'une séquence d'actions qui s'effectuent de manière spécifique, historique et circonstanciée » [Müller, 2013 : 78]. L'étude d'un rituel se traduit souvent dans la méthode anthropologique par la décomposition de celui-ci en des phases identifiables qui s'enchaînent. L'objet d'étude de l'ethnologue est repérable car l'action sociale est répétitive. Partant du principe de répétition, l'ethnologue qui étudie un rituel est dans une posture équivalente à celle du dramaturge qui, par le travail scénique, fixe

des répétitions d'action dramatique afin de les rendre reproductibles. Pour Müller, les notes prises par le dramaturge permettent de reproduire la pièce, même si le metteur en scène et les comédiens sont différents. Pour l'auteur, l'ethnographe produit un travail didascalique. « Et rendre compte de la logique d'une action sociale rejoint singulièrement la démarche qui vise à établir les ressorts dramaturgiques d'une pièce de théâtre » [Müller, 2013 : 79]. La notion de « cadre d'action » rappelle sensiblement les « cérémonies mythiques », étant donné que pour lui elles sont des imitations, autrement dit, une reproduction d'actions déjà effectuées. De même que le théâtre est la répétition de la cérémonie sociale, car celui-ci est sa représentation symbolique.

Après ce détour du côté de l'analogie entre théâtre et anthropologie, revenons sur l'idée d'actions répétées de Richard Schechner. Toutes les actions « *are constructed from behaviors previously behaved* » [Schechner, 2006 : 29] ; c'est-à-dire que ce qui fait la quotidienneté de la vie quotidienne, c'est son aspect répétitif, connu, familier. La socialisation est une suite de comportements que l'enfant apprend à jouer puis à répéter tout au long de sa vie. En ce sens, toute personne accomplit des performances. Même si les actions ont l'air nouvelles, elles sont en réalité des comportements restaurés (*restored behaviours*), définis par l'auteur par des « *physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first-time ; that are prepared or rehearsed* » (Schechner 2006 : 29). L'individu qui accomplit une action de la vie quotidienne est alors dans un double jeu : il est en train de performer un comportement restauré, aussi qualifié par l'auteur de « *twice-behaved behavior* ». L'auteur veut par ce concept montrer que les individus n'ont pas conscience de la grande fréquence de leurs performances. La preuve en est qu'il est difficile de trouver la source d'un comportement, d'en expliquer sa nature originelle.

« *Restored behavior is the key process of every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the art* » [Schechner, 2006 : 34]. Ce phénomène de « comportements restaurés » fonctionne aussi pour les performances collectives. Selon cette définition de l'auteur, les *restored behaviors* seraient des performances dans la mesure où elles rejouent un comportement lui-même déjà performé. Sa définition de l'action est elle aussi très large, qu'elle soit rituelle, quotidienne, ou artistique, elle donne la sensation que tout est performance. L'auteur se rattrape de cette critique en rappelant que pour lui, « *daily life, ceremonial life and artistic life consist largely of routines, habits and rituals : the recombination of already behaved behaviours* » [Schechner, 2006 : 36], bouclant ainsi la boucle. De plus, les comportements restaurés sont très variables en fonction des cultures et de leurs normes internes. Ils sont

transmis et transformés en fonction des contextes et des moments historiques. En outre, il appartient à chaque société de qualifier une action de performance.

1.2.3 Analyse de l'action performative : l'effet performatif indissociable du faire

Les sciences de la performance sont toutes d'accord pour considérer que la performance est associée à l'action. « Le faire est un des principes premiers du performatif » [Féral, 2013 : 209]. Mais qu'est-ce qui fait effet et sur qui ou quoi ? Pour éclairer cette interrogation, nous allons nous pencher sur plusieurs analyses de l'action performative, afin de donner des exemples de performance sous différents aspects selon de la définition de Schechner.

Tout d'abord, notre intérêt va se porter sur les actions performatives du quotidien, notamment par l'analyse des éléments performatifs lorsqu'un individu se présente. Dans la mise en scène de la vie quotidienne²⁵, Erving Goffman développe la notion de performativité à travers les situations d'interaction. Quand au moins deux individus sont en relation débute un jeu où les acteurs cherchent à se montrer sous leur meilleur jour. Cette tentative d'action sur ce que perçoit une personne de nous est une performance selon la vision goffmanienne. La capacité d'expression d'un acteur, c'est-à-dire son aptitude à donner des impressions, est un effet performatif. L'acteur du quotidien exerce une activité symbolique qui est de deux types. Soit l'expression²⁶ est explicite, soit l'expression est indirecte²⁷. En somme, l'acteur produit des actions qui influencent la situation. Pour être performatif il dispose de plusieurs moyens. Il peut agir de manière calculée par le langage -qui est destiné à produire un type d'impression et de réponses cherchées²⁸-, mais aussi de façon calculée en s'en rendant compte partiellement, ou enfin en raison de traditions ou d'un statut qui réclame un type d'impression [Goffman,

²⁵Goffman Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, les Éditions de Minuit.

²⁶Défini par Goffman en « symboles verbaux ou leur substituts, qu'une personne utilise conformément à l'usage de la langue et uniquement pour transmettre l'information qu'elle-même et ses interlocuteurs sont censés attacher à ces symboles »[Goffman 1973: 12]

²⁷Défini par Goffman en « large éventail d'actions que les interlocuteurs peuvent considérer comme des signes symptomatiques lorsqu'il est probable que l'acteur a agi pour des raisons différentes de celles dont il a fait explicitement mention » [Goffman 1973 : 12]

²⁸Nous reviendrons en détail sur la performativité du langage, analyse amenée par Austin dans la partie deux du deuxième chapitre. Cf : Austin John Langshaw, Lane Gilles, et Récanati François, 1991, *Quand dire, c'est faire*, Paris, éd. du Seuil.

1973 : 15]. En définitive, la production d'impression n'est ni consciente ni inconsciente. On considère que l'action sur autrui est visible « pour autant que les autres agissent comme si l'acteur avait produit une impression déterminée, on peut adopter un point de vue fonctionnel ou pragmatique et dire que l'acteur a « effectivement » projeté une définition donnée de la situation et a « effectivement » contribué à conférer à un état des choses donné une certaine signification » [Goffman, 1973 : 16]. L'impression envoyée contient en elle-même des informations pour qu'autrui qui est récepteur, puisse ajuster sa réponse et agir à son tour sur la situation d'interaction.

L'analyse de Goffman induit le fait que la parole est performative mais pas seulement. Judith Butler approfondit le sujet de l'action performative des corps en se basant sur l'analyse de Foucault au sujet des corps des prisonniers²⁹. Elle nous rappelle que l'analyse de Foucault montre que le pouvoir influence et façonne le corps des prisonniers par sa technologie et son économie. Cette forme coercitive qui agit sur les corps n'est cependant pas le seul versant de l'analyse. Elle effectue une relecture de la théorie de Foucault au regard de celui du genre : « Il faudrait bien plutôt comprendre que la réalité sexuelle scindée entre un pôle mâle et un pôle femelle résulte elle-même d'une construction qu'elle appellera performative » [Ambroise, 2003 : 100]. Judith Butler propose de concevoir la catégorie de sexe comme étant une construction sociale qui délimite et classe celui-ci d'une manière arbitraire. C'est le rôle social qui performe le sexe, le corps s'adaptant aux normes prétendument attachées à ce dernier. Autrement dit le corps performe un idéal de la masculinité ou de la féminité, il joue le genre. « *Each individual from an early age learns to perform gender-specific vocal inflection, facial display, gestures, walks, and erotic behaviour as well as how to select, modify, and use scents, body shapes and adornments, clothing, and all other gender markings of a given society* » [Schechner, 2006 : 151].

La question de l'action performative amène celle de la fonction de la performance. Qu'est-ce qu'elle accomplit ? Schechner avoue qu'il est difficile d'accorder une fonction précise à la performance. Il revient sur les points de vue de différents auteurs, qui lui amènent une utilité philosophico-psychologique. Tantôt émotionnelle avec le sage indien Bharata³⁰, tantôt éducatif selon Horace et Brecht, l'auteur distingue tout de même sept fonctions de la performance. « *To entertain, to make something that is beautiful, to mark or change identity, to make or foster*

²⁹Foucault Michel, 1993, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

³⁰« *Who felt that performance was a very comprehensive repository of knowledge and a very powerful vehicle for the expression of emotions* » [Schechner, 2006 : 45].

identity, to heal, to teach/persuade/or convince, to deal with the sacred and/or the demonic » [Schechner, 2006 : 46]. Ces fonctions rejoignent les larges catégories qu'embrasse la définition de la performance de l'auteur. Elles sont non hiérarchiques et non exclusives, des fonctions peuvent se cumuler et se compléter. On voit bien dans cette classification que la performance est indissociable du faire. Que la performativité de l'action ne soit ni consciente ni inconsciente, pour reprendre la formule de Goffman, elle agit toujours ou alors rate sa cible - et dans ce cas n'existe plus.

1.3 Quelles ouvertures pour les études anthropologiques ?

Les *performance studies* ouvrent de nouveaux axes de recherches interdisciplinaires dans lesquels l'anthropologie a une place. Cependant ce large champ d'étude qui paraît prometteur pour le futur de la discipline est vaste, et la peur de sa dissolution peut inquiéter. Nous allons donc revenir sur les apports et les ouvertures nouvelles que les études sur la performance apportent à l'anthropologie, en essayant d'en montrer les limites, ou en tout cas leurs incertitudes. Pour cela, nous passerons par le concept d'expérience, souvent utilisé en art et en anthropologie. Nous allons le définir avec François Dubet qui pratique une sociologie de l'expérience, et Ewing Goffman qui tente de différencier l'expérience de l'acteur du quotidien par rapport à celle du comédien professionnel. Ensuite, nous nous intéresserons aux médias qui permettent de produire une anthropologie des expériences partagées, avec Kathrin Oester et Bernadette Brunner. Cependant la notion du temps partagé -ou non- entre enquêteur et enquêté, ne sera pas négligée ou idéalisée grâce aux remarques des deux ethnologues Joannes Fabian et Daniel Fabre. Après ces dernières définitions, nous pourrions nous interroger sur l'utilité heuristique et pratique de l'anthropologie et des *performance studies* dans des situations interculturelles défendue par Schechner. Béatrice Rafoni, chercheuse sur les médias, nous permettra d'historiciser la question interculturelle pour le cas français.

1.3.1 Un nouveau cadre de l'expérience

Les réflexions en termes de performance -et donc d'action- des *performance studies* sont un point fort pour l'anthropologie qui se base sur des études empiriques. L'observation d'un objet est renouvelée par une conception dynamique de celui-ci, qui ramène la notion d'expérience au cœur de l'enquête. François Dubet, en essayant de construire une sociologie de l'expérience, se détache des conceptions macrosociologiques et d'une vision de la société surplombante et coercitive. « Par-là, elle [la sociologie de l'expérience] s'éloigne de la sociologie classique et de l'identification de l'acteur et du système autour d'un principe central, celui de l'intégration sociale, définissant à la fois l'un et l'autre comme les deux faces, subjective et objective, du même ensemble » [Dubet, 2016 : 313]. Pour définir une expérience en terme sociologique, l'auteur oppose les logiques d'intégration à celles de l'action, cette dernière étant plus proche de l'expérience sociale. Dans sa conception du social, Dubet propose de ne pas séparer la société des actions sociales, mais de les considérer comme des pluralités de rationalité liées à des pluralités de systèmes, résultat de la composition d'intérêts concurrents [Dubet, 2016 : 314]. Pour résumer, l'expérience d'un individu est formatrice d'une identité en tension, car l'action de celui-ci est régie par des choix autonomes au milieu d'une diversité de mécanismes. « Il est obligé d'opposer l'unité d'un Je à la diversité des logiques de son action » [Dubet, 2016 : 314]. Le sujet durant une expérience sociale dispose d'une pluralité d'actions possibles.

Après ce détour par une définition sociologique de l'expérience, nous allons tenter de comprendre les nouveaux cadres de l'expérience qu'ouvrent les *performance studies*. Goffman définit un cadre primaire par une situation à laquelle on peut associer une structure qui permet de circonscrire une situation, de l'interpréter, de donner du sens [Goffman, 1991 : 30]. Les cadres primaires sont de deux types, physiques et sociaux. « Les cadres sociaux, eux, permettent de comprendre d'autres événements, animés par une volonté ou un objectif et qui requièrent la maîtrise d'une intelligence ; ils appliquent des agencements vivants, et le premier d'entre eux, l'agent humain » [Goffman, 1991 : 31], qui effectue des actions sociales. Pour Goffman, le cadre théâtral a quelque chose de particulier. Le jeu sur scène se distingue du jeu de l'acteur du quotidien par sa forme répétitive et sa fonction particulière, limitée dans le temps et dans l'espace. Sur scène, l'acteur représente des qualités et une identité « fictives ». Ainsi, entre un acteur du quotidien et de métier, l'expérience n'est pas la même et pourtant le terme de rôle est utilisé pour les deux. « La distinction entre le réel et le fictif se trouve ainsi brouillée par celle

qu'on établit entre réalité personnelle et qualité ou, au théâtre, entre rôle et talent » [Goffman, 1991 : 33]. Cette réflexion ne fonctionne que si l'on considère le public de théâtre dans sa définition *mainstream* public/scène, et si l'on perçoit le moment du spectacle depuis son versant cathartique. En somme, les individus, en allant au théâtre, seraient dans un double jeu engendré par le cadre théâtral. Ils reçoivent l'action du comédien qui termine au moment des applaudissements.

Cependant, les *performance studies* ne conçoivent pas cette dichotomie entre spectateur et comédien comme unique constitution du cadre de l'expérience des performances. Au contraire, Nicola Savarese avance « que le spectacle n'est pas quelque chose d'objectif ; ce n'est pas le comédien qui donne forme au spectacle, mais le cerveau du spectateur [Féral, 1993 : 131]. Autrement dit, le spectacle naît de la réception subjective de celui qui observe. Par ailleurs, Schechner remet en doute cette conception mécanique du jeu de l'acteur, qui ne serait que des « actions physiques » pour Savarese, en étudiant l'expérience vécue durant la performance. Pour lui, l'expérience du comédien est personnelle et particulière. Schechner nous rapporte l'étude de Mihaly Csikzentmihaly qui, pour décrire au plus près ce que ressentent les individus en jeu utilise le terme de *flow*³¹. Le *flow* du comédien en train de jouer ou du danseur qui danse, est comparable selon Schechner à la transe au moment d'un rituel. La perte de conscience de l'action et l'hyper lucidité de son accomplissement se confondent lors de la performance.

Ce qui reste à l'anthropologie de ces multiples analyses est peut-être sa capacité à rapprocher le vécu du spectateur et de l'acteur en une expérience presque semblable. Surtout que cette dichotomie faite entre deux expériences peut se troubler quand le spectateur travaille sur son propre rôle : c'est le cas de l'anthropologie partagée. Kathrin Oester et Bernadette Brunner se basent sur le travail de Jean Rouch pour défendre *une ethnographie de la performance comme production de savoir* (2017)³². Les deux chercheuses tentent de monter un projet audiovisuel dans une classe d'un quartier de Berne sur le monde des jeunes en situation de handicap social. Le but est de créer un travail de collaboration pour que ces jeunes produisent leur autoreprésentation. La caméra devient un outil qui engendre les événements qu'elle enregistre à la manière des travaux de Jean Rouch et de son ethnofiction. L'ethnographie de la performance s'inscrit dans la lignée des réflexions de *Writing Culture* (1986) qui déconstruit

³¹Défini par Richard Schechner par : « *flow : the feeling of losing oneself in the action so that awareness of anything other than performing the action disappears. A gambler « on a roll » or an athlete « in the zone » are experiencing flow* » [Schechner, 2006 : 96].

³²Oester Kathrin et Brunner Bernadette, 2017, « L'ethnographie de la performance comme production de savoir : autoreprésentation dans le style des films de Jean Rouch », in *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, PUL.

l'illusion d'une objectivité ethnographique. « Clifford et Marcus proposent de revenir sur le mode de production de la connaissance sous l'angle de l'asymétrie qui régit la relation de l'ethnographe à ses interlocuteurs » [Oester et Brunner, 2017 : 155]. L'ethnographie de la performance s'empare de la remise en cause de la frontière sujet/objet pour créer un nouveau cadre heuristique. Les individus mettent en scène leur propre vie quotidienne par un travail collaboratif avec les ethnographes. Ce processus de création en commun permet une « nouvelle connaissance ethnographique » quand la performance tend, de manière créative, à donner expression et sens à l'expérience » [Fabian 1990 cité par Oester et Brunner, 2017 : 155].

1.3.2 L'illusion de la création (processus et fiction)

La création qu'elle soit artistique ou scientifique est souvent décrite de manière processuelle, partant d'un point pour aller vers sa finalité. D'ailleurs pour Savarese, le texte théâtral est le résultat d'un processus de création sur le long terme ; au départ il était une tradition orale qui s'est ensuite scripturalisée pour des raisons pratiques et de répétition. Nous pouvons trouver d'autres exemples, précédemment cités, tels que l'anthropologie théâtrale qui défend un apprentissage des techniques du corps sur un enseignement de longue durée, le processus d'apprentissage étant plus important que l'idée de performance. Devenir créatif c'est donc travailler sur la durée à une accumulation de connaissance et de travaux qui amènent toujours à un état positif et à des compétences améliorées. Cependant le terme de processus engendre quelques malentendus, voir même idéalise une gestion du temps continue et uniforme. Il est nécessaire d'y revenir, surtout si comme le décrit Müller, le processus de création est l'élément que l'art et l'anthropologie ont en commun.

Daniel Fabre montre qu'au début de la discipline anthropologique, les chercheurs s'intéressent à l'étude des objets. Puis avec le temps, ils étudient plutôt le processus qui les a produits [Fabre, 2014]. Des critiques émergent et commencent à douter de la pertinence d'analyses centrées sur une œuvre. La focale sur l'objet le fige dans le temps et l'isole de son processus de fabrication, alors qu'une création serait en fait mouvante et jamais vraiment terminée. « L'usage, aujourd'hui généralisé, du terme « processus » a l'avantage d'insister sur le tressage de ces dimensions en les envisageant dans la durée où le travail s'effectue, depuis le germe initial

jusqu'à la décision de suspendre l'action sur la matière en décidant que « c'est fini » et en livrant le résultat aux circuits de sa réception de plus en plus imprévus dès l'instant où le temps et l'espace s'ouvrent » [Fabre, 2014 : 5]. On passe alors de la notion de création à celle de processus créateur. Mais cette nouvelle expression qui tend à rendre à l'objet son dynamisme, subit des critiques chez les psychanalystes qui remettent en cause la temporalité du processus analytique.³³

Le premier défaut de la notion de processus est son implicite déroulement linéaire, repérable par sa répétition « conjugué à l'idée d'autonomie de l'action en cours [...] que l'on pourrait décrire comme « une succession de stades ou de position » ou même confondre avec « une histoire naturelle » » [Fabre, 2014 : 8]. Fabre réfléchit à l'étude des arts en fonction de leurs points de vue, et fait émerger le caractère culturel et temporellement situé de la notion de processus. Avec le temps, l'ethnographie des faits artistiques s'est de plus en plus intéressée à ce que fait l'objet à son créateur et aux observateurs, en outre, à étudier les expériences attachées à la création de l'objet. Les *performance studies* adhèrent à ce concept, et portent leurs études sur les créations dynamiques, en étapes, et repérables par des répétitions d'actions collectives ou individuelles. Cependant, l'étude des étapes de création ne doit pas mettre de côté les digressions, les doutes et les échecs du processus. Il nous propose de commencer l'analyse d'une œuvre par sa fin, afin de s'attacher au déterminant de sa création plus qu'à l'illusion d'un processus naturel et isolé de décisions opératoires.

Johannes Fabian a également douté des analyses en termes de processus du temps rituel des sociétés dites « exotiques ». En effet, les analyses des temporalités sont influencées dans l'anthropologie actuelle par des théories classiques qui peuvent engendrer de l'ethnocentrisme. La notion de performance au moment des mouvements évolutionnistes et diffusionnistes n'était pas un paradigme porteur. Pour traiter des phénomènes encadrés plus tard par les *performance studies*, les théoriciens de l'époque -plus ethnologues de cabinet que chercheurs de terrain- opéraient une analyse par les termes de rite et de rituel. « On considérait que le comportement rituel (et plus particulièrement sa forme appelé magie), caractéristique des stades antérieurs de l'évolution humaine, s'opposait (négativement autant que positivement) à l'action rationnelle moderne » [Fabian, 2017 : 169].

³³« Les processus du système inconscient sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps » [Freud 1968 cité par Fabre, 2014 : 6].

Cette binarité insinue que les rites sont attachés à des croyances intemporelles et immuables. Cependant, l'ethnographe partage sur son terrain les mêmes temps que ses enquêtés. Mais quand il passe à l'écrit, il décrit les dires de son informateur comme s'ils étaient au-dehors de son vécu. Fabian nomme ce phénomène « déni de co-temporalité » [Fabian, 2014], qui entraîne l'allochronisme des anthropologues. Par exemple, Turner, figure de l'analyse rituelle en termes de performance, teinte le rituel qu'il observe d'une couleur divertissante et sympathique en utilisant la métaphore théâtrale. Fabian souhaite insister sur l'effet de l'utilisation de termes théâtraux. Ils cachent la réalité ennuyante et laborieuse du rituel pour ses exécutants et ses observateurs, donnant l'illusion d'un processus dynamique qui est surtout perçu par les acteurs comme des répétitions harassantes. Au-delà de la critique du terme du processus, l'ethnographe doit porter son attention sur sa propre notion du temps afin de lui permettre de ne pas ériger son étude en un fait irrationnel, symbolique et atemporel.

1.3.3 Un outil d'interculturalité ?

Les *performance studies* défendent souvent leur potentiel d'application et leur utilité sociale, en particulier dans des situations interculturelles. La notion d'interculturalité apparaît pour la première fois en France en 1976 lors d'une conférence de l'Unesco qui, en plus du respect des spécificités culturelles, souhaite intégrer la notion de dialogue entre les cultures. « Le temps de la constitution est celui de l'affirmation d'une spécificité du terme « interculturel » face à d'autres, multiculturel ou pluriculturel, et d'affirmer en quoi ils ne sont pas équivalents » [Rafoni, 2003 : 15]. Si le champ des études des cultures et du rapport à l'« Autre » semble être associé à l'anthropologie, c'est un mouvement interdisciplinaire qui se déploie avec ses institutions propres. Cependant l'anthropologie fait figure de vieille base qui manque de vivacité empirique. Pour les auteurs du champ, « ces études interculturelles veulent se démarquer de l'anthropologie classique en étudiant l'altérité dans son rapport dynamique avec soi et non comme une réalité objective et limitée » [Rafoni, 2003 : 18]. Ainsi, la recherche se développe du côté du management culturel, notamment en entreprise, vers la psychologie et à l'ethnopsychiatrie, ainsi qu'aux sciences de la communication.

Il n'est cependant pas tout à fait juste de résumer l'apport de l'anthropologie aux études interculturelles par le biais de travaux anciens, voire poussiéreux. S'il est vrai que la discipline ne s'est pas imposée et institutionnalisée en tant que base théorique vivante et productive, les recherches des *performance studies*, notamment portées par des anthropologues, défendent leurs concepts pour parler d'interculturalité. Par exemple, Johannes Fabian démontre que le théâtre peut être utile en contexte interculturel pour réfléchir aux relations des individus. L'auteur se base sur l'écrit d'un homme qui décrit des missionnaires observant un rituel d'une population indigène du Congo³⁴. Les missionnaires comparent cette représentation à un style Grec, en fait ils associent ce qu'ils voient à ce qu'ils connaissent déjà. Mais l'observateur des missionnaires n'est pas dupe. Il se doute que le rituel effectué par les indigènes est un spectacle fait pour divertir les blancs, une forme spectacularisée de leur rituel. Ce moment d'autoreprésentation dit plusieurs choses sur la théâtralité des cultures selon Fabian. Premièrement, que le phénomène de comparaison permet la création d'un pont interculturel (« *intercultural bridge* »). Ensuite, que lorsque les individus performant une part de leur culture, ils envoient de la connaissance sur ce qu'ils sont, ils informent. Cette connaissance demande une participation de la part de l'autre groupe -ici dans l'exemple les missionnaires- ce qui induit une reconnaissance mutuelle [Fabian, 1999 : 27]. La notion de théâtralité doit être analysée avec précaution car elle peut être le lot d'une hiérarchisation et d'une instrumentalisation des sociétés. « *Perhaps the real question -and this was what the preceding scene should have prepared us for- is to find out whether theatricality can be a source as well as a mode of knowledge* » [Fabian, 1999 : 28]. La théâtralité et la performance sont pour Fabian des moyens de mettre en jeu le discours anthropologique et ainsi d'apprendre sur les autres cultures. Les chercheurs, par ce travail en collaboration, seront à même de remettre en question la vision culturalisante de l'identité et ainsi réfléchir à la production d'un savoir interculturel.

La production d'un savoir sur plusieurs cultures est aussi l'objectif du théâtre résolument interculturel (*intercultural theatre*). « « *Intercultural* » does not mean simply the gathering of artists of different nationalities or national practices in a festival » [Pavis 1996 cité par Schechner, 2006 : 306]. Cette notion est intéressante dans sa dimension inclusive, c'est pourquoi Pavis insiste sur le grand nombre de configurations et de formes possibles³⁵ de performances interculturelles. De manière plus générale, elles sont de deux types : intégratives

³⁴ Fabian reprend l'analyse de l'ouvrage *Sur le Haut-Congo* (1888) de Camille Coquilhat

³⁵ Il identifie tout de même six formes qui reviennent : *Intercultural theatre*, *Multicultural theater*, *Cultural collage*, *Syncretic theatre*, *Postcolonial theater*, *Theatre of the Fourth World*

(*integratives*)³⁶ et perturbatrices (*disruptives*). Il ne faut cependant pas associer le terme d'intégration avec une forme coercitive d'acculturation. Mais plutôt considérer un travail en commun, encore une fois basé sur la notion de réciprocité et de respect des cultures qui coexistent. « *What is going in this kind of intercultural performance is a negociation whereby ideas and practices from both « inside » and outside » a culture are sorted through, evaluated, interpreted, and reconfigured to suit complexe, dynamic situations* » [Schechner, 2006 : 304]. En outre, c'est le travail dans sa forme dynamique qui engendre des situations de compréhension et de connaissance, ces dernières aussi générées par la confrontation des différences durant la création d'un nouveau cadre esthétique. Aux différentes provenances culturelles s'ajoutent tous les genres de performances qui s'intègrent à une œuvre plus vaste. La liberté des formes et des images offre une large palette pour faire réagir, se montrer et s'exprimer. Le travail des anthropologues dans de telles productions est de faire communiquer les cultures entre elles via la performance et ceci sans la barrière du langage. L'avantage pour la discipline serait alors de produire une anthropologie en médiation, et donc plus communicative.

1.4 Conclusion

Le théâtre et l'anthropologie sont deux domaines que l'on peut lier de manière conceptuelle et pratique, car certaines disciplines ont émergé depuis leur histoire commune durant les années 70. De plus, l'art et le rituel ont souvent été pensés ensemble en anthropologie, notamment car ils sont tous les deux composés par des suites d'actions répétées. Cependant, ce mélange est source d'ambiguïté en raison d'une utilisation excessive de la métaphore théâtrale pour expliquer le social. Les *performance studies* sont un vaste champ d'étude qui vient renforcer la pertinence d'une analyse anthropologique du fait théâtral, mais aussi flouter les frontières disciplinaires. En effet, elles donnent de nouveaux concepts et cadres d'analyses pour des études interdisciplinaires. Les *performance studies* reprennent des idées classiques de l'anthropologie, de la sociologie, de la sociolinguistique et de l'art pour des projets plus expérimentaux sur la performance. Leurs propositions théoriques et de terrain sont inévitables

³⁶« The integrative is based on the assumption that people from different cultures can not only work together successfully but can also harmonize different aesthetic, social, and belief systems, creating fusions or hybrids that are whole and unified » (Schechner 2007 : 304)

pour mon sujet d'étude qui s'intéresse à l'art dans un cadre interculturel. D'autant plus que les *performance studies* défendent leurs capacités communicationnelles et dialogiques. Mais en quoi l'art est-il un moyen de communication ? Quels liens faire entre la communication, l'anthropologie et le théâtre ? En quoi la notion de politique peut-elle éclairer une pratique théâtrale de la migration ?

Chapitre 2 : Le théâtre comme outil de communication politique

L'anthropologie de la communication n'est pas éloignée des préoccupations des *performance studies*. « La communication d'un point de vue anthropologique, c'est la « performance de la culture » » [Winkin, 2001 : 14]. Cette affirmation d'Yves Winkin donne à penser la communication sous différents aspects. D'une part, qu'une étude de la communication est possible (et existe) en anthropologie. Ensuite, elle indique que la communication est variable en fonction des sociétés et des cultures. Enfin, elle insinue que communiquer est un mode de performance de la culture. La communication est régie par des codes qu'un individu qui en est extérieur doit apprendre à maîtriser, sans quoi il en reste exclu. Au regard de notre problématique générale, la maîtrise de la communication peut être considérée comme politique car elle est au cœur d'enjeux sociaux exacerbés dans des situations d'interculturalité et migratoire. Cette partie propose de réfléchir aux problématiques qui sous-tendent cette affirmation par le biais de l'art, et en particulier du théâtre. On peut alors se demander si le théâtre est un outil de communication politique.

2.1 L'anthropologie de la communication

Le terme de communication est plus difficile à définir qu'il n'y paraît. En effet, la communication n'est pas une conversation, c'est-à-dire qu'elle n'est pas uniquement verbale. Elle n'est pas non plus, comme l'amalgame est souvent fait, un synonyme de la transmission d'un message. En somme, l'anthropologie de la communication n'a pas d'objets définis, « elle n'a pour elle qu'une façon de lire et d'interpréter la société » [Winkin, 2001 : 20]. Cette partie a pour objectif de définir de manière plus précise les fondements de l'anthropologie de la communication afin de dégager plusieurs définitions. Pour cela, nous nous appuierons sur l'ouvrage d'Yves Winkin, anthropologue de la communication et enseignant à l'ENS de Lyon au pôle sciences humaines et sociales. Winkin est en grande partie responsable de l'expansion de ce champ en France grâce à des ouvrages qui retracent son apparition et des biographies d'auteurs clés. La théorie de la communication débute avec les travaux sur la cybernétique du mathématicien américain Wiener. Le Roux, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication défend les apports de la cybernétique dans le contexte actuel où elle est

souvent critiquée en sciences humaines. La cybernétique a influencé les recherches de Bateson, anthropologue et psychologue américain qui est à l'origine de l'école de Palo Alto, et de son confrère Ruesch, psychiatre. Tous deux participent à l'insertion de la théorie de la communication au sein des sciences psychologiques et sociales. L'anthropologie se saisit pas à pas de cette théorie avec les études kinésiques de Ray Birdwhistell, anthropologue américain, qui se spécialise sur l'étude du langage du corps. Pour finir, nous reviendrons sur les théories fondatrices de l'anthropologie de la communication, tel que le modèle SPEAKING³⁷ développé par le sociolinguiste anthropologue Dell Hymes, et la théorie de la communication interpersonnelle de Goffman.

2.1.1 Les origines de la notion de communication

La communication est un terme polysémique qui n'est pas facile à définir. Cependant, Yves Winkin³⁸ restitue la multiplicité de ses sens dans l'histoire plus vaste de l'utilisation du mot. À ces débuts, la communication est pensée selon un modèle « télégraphique » qui repose sur le schéma « source d'information/émetteur, signal/canal de communication, récepteur/destination ». Ce schéma apparaît avec les études cybernétiques effectuées durant la Seconde Guerre Mondiale³⁹. Norbert Wiener, créateur de cette modélisation, définit la cybernétique par « *the scientific study of control and communication in the animal and the machine* » [Wiener, 1961 : 70]. Elle englobe des sciences naissantes telles que la théorie mathématique de la communication et les technologies de l'information. Il apporte également une vision fonctionnaliste de la communication. « Le niveau le plus élémentaire auquel l'information l'intéresse vraiment, c'est un niveau d'interprétation déjà plus complexe que celui d'une simple transmission émetteur-récepteur : c'est l'information en tant que mesure

³⁷C'est un modèle mnémotechnique pour repérer les composantes d'une interaction linguistique : « *Setting and Scene, Participants, Ends, Act sequence, Key, Instrumentalities, Norms, Genre* ».

³⁸Winkin Yves, 2001, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Nouvelle édition Paris, De Boeck université Éditions du Seuil.

³⁹Les travaux pionniers datent de 1948 avec l'ouvrage de Norbert Wiener *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the machine* puis l'année d'après avec la publication de son ancien élève Claude Shannon : *The Mathematical Theory of Communication* (1949).

(supposée) de l'entropie, c'est-à-dire du degré d'organisation d'un système. » [Le Roux, 2014 : 4].

Cette définition est par la suite reprise de manière interdisciplinaire avec beaucoup d'espoir pour la recherche en sciences humaines et sociales, principalement aux Etats-Unis. « Les deux champs de recherche fonctionnent donc un temps comme une sorte de *Scienza Nuova*, vierge, révolutionnaire, détentrice des clés du nouveau monde scientifique » [Winkin, 2001 : 34]. Depuis, la communication est confondue dans le sens commun avec l'action de transmettre un message intentionnel, souvent verbal, qu'il est possible d'analyser comme un isolat.

Beaucoup de travaux en psychologie sociale se fondent sur cette conception positive de la communication et basent leurs études sur un modèle binaire, celui d'une information qui circule successivement d'un individu à un autre. Dans les années cinquante, ils prennent la forme d'expérimentations sur de petits groupes. « La communication sera le processus global par lequel le petit groupe se forme et se transforme » [Winkin, 2001 : 38]. Rationalisé et linéaire, ce référentiel « communicateur, message, récepteur »⁴⁰ s'applique au fonctionnement des masses qui est une extension de la communication interpersonnelle.

Ce triptyque inclut en plus l'effet de la communication médiatique sur les attitudes des individus. On prend en compte les différents degrés d'influence des personnes dans une société. Les « *Leader d'opinion* » sont appréhendés comme des intermédiaires de la communication interpersonnelle entre les médias et la masse. En outre, ces scientifiques utilisent l'information comme un outil de médiation pour rendre optimale la communication entre les individus, et donnent une connotation morale et positive au terme.

D'autres modèles de communication apparaissent comme celui de la « communication orchestrale ». Elle change du format linéaire et verbal de la communication télégraphique. Bateson et Ruesch, respectivement anthropologue et psychiatre, conçoivent la communication comme un phénomène relationnel qui a lieu quand deux individus interagissent. La particularité de cette approche est qu'elle adopte un point de vue *emic*. Les chercheurs se placent en fonction du récepteur et de « sa perception d'« impressions » en provenance non seulement d'autres individus mais de lui-même, d'événements, de « l'environnement » [Winkin, 2001 : 55].

En fait, Bateson et Ruesch élargissent la notion de communication en remarquant qu'il est difficile de la limiter à une verbalisation. Depuis le point de vue de l'acteur, la communication

⁴⁰(Schramm 1970)

est coercitive premièrement car un être humain a dans l'obligation de communiquer pour des raisons biologiques. Par exemple, les façonnements sociaux du biologique sont une communication de l'environnement avec le corps. Deuxièmement, pour des raisons sociales car l'individu est confronté – quand il est au moins en présence d'une seconde personne – à des situations de communication dont il ne peut s'isoler complètement. Les normes d'analyse des réseaux biologiques sont transposées aux réseaux sociaux.

Bateson décompose les interactions en séquences de réaction. Il met en lumière deux types de relation que les individus peuvent produire en situation de communication. D'une part une relation symétrique, où les deux individus ont un comportement similaire qui évolue en même temps (par exemple deux personnes se mettent en colère), et d'autre part une relation complémentaire (relation par assemblage d'opposition). Si ces deux types de relation sont trop exacerbés, ils créent l'éclatement du duo ou du groupe. De plus, les deux chercheurs remettent au centre de leurs réflexions ce qu'observe un individu extérieur à la situation de communication puisque sa présence l'influence. « Ruech et Bateson vont ainsi distinguer quatre niveaux de communication suivant le champ de relations pris en compte par l'observateur « extérieur » : intrapersonnel (le champ se limite au self), interpersonnel (deux individus), groupal (plusieurs individus), culturel (nombreux individus) » [Winkin, 2001 : 56].

Ray Birdwhistell adopte lui aussi le modèle de la communication orchestrale. Il conçoit la communication selon une définition qui se rapproche de la notion de culture. Selon lui, elles sont synonymes si on comprend la culture comme une matrice d'interrelations entre les hommes. L'anthropologue est très critique face à la conception télégraphique des sciences de l'information. Le modèle binaire cache selon lui « des phénomènes complexes tels que l'enculturation ou la socialisation, c'est-à-dire l'acquisition progressive des rôles et des statuts de membre d'une culture et d'une société » [Winkin, 2001 : 74]. Autrement dit, la communication est une compétence créative qu'un individu développe au long de sa vie en côtoyant d'autres personnes. On ne peut la réduire à sa forme duale et mentale, comme si les interactions fonctionnaient par paire allant d'un esprit à un autre. Birdwhistell veut rompre avec les théories qui opposent l'esprit rationnel et le corps instinctif ou entre une communication claire et l'autre illogique. En résumé, il rejette la dichotomie entre une communication verbale et une autre non verbale.

Birdwhistell se rapproche de l'école « Culture et Personnalité ». La variabilité des conceptions de la communication a une valeur heuristique en elle-même. En effet, elle donne un aperçu emic des manières de communiquer qui peuvent être étudiées par l'observation participante. Il

construit une communication kinésique que l'on peut définir par « l'étude des aspects communicatifs des mouvements corporels appris et structurés » [Winkin, 2001 : 72]. Les mouvements sont analysés comme un système, à l'instar du langage au sein d'une matrice plus large qu'est la communication. Le système infracommunicationnel repose sur trois concepts : le contexte, le code, et les règles.

2.1.2 Une anthropologie de la communication en construction

L'analyse du contexte est centrale dans la construction de l'anthropologie de la communication. Pour Birdwhistell la communication existe si les contextes ont une valeur informative. Le pattern culturel est une suite de contextes répétitifs qui donne sens ou non aux événements qui s'y passent. Ainsi les événements ayant lieu -ou pas- sont des significations. Birdwhistell donne l'exemple des *dates* chez les jeunes étudiants américains. Si les jeunes filles sont invitées à sortir, les garçons les appellent toujours sur leur téléphone fixe. C'est la norme pour donner rendez-vous. Si le téléphone ne sonne pas, cela signifie quand même quelque chose : que l'étudiante n'a pas de *dates*. En d'autres termes, le contexte informe sur ce qui est communication ou non. De plus, contexte, règles et code s'interpénètrent. Le contexte donne la signification au code et le code est composé de règles qui définissent les événements possibles. Le tout forme le système social. Un contexte particulier se réfère toujours au système plus vaste de telle sorte que les interactions sociales sont interdépendantes de la communication. Pour Birdwhistell, être membre d'une société c'est apprendre ce que l'on peut y faire et ce qui est interdit. En outre, le comportement d'un individu est prévisible car il correspond au *pattern* culturel de sa société. En ce sens, le « flot communicationnel » est subliminal, « nous ne percevons consciemment qu'une très faible partie de l'information de contrôle ; seule l'information de faits nouveaux fait l'objet d'un processus autoréflexif » [Winkin, 2001 : 105].

L'anthropologie de la communication se formalise avec Dell Hymes qui propose une conception proche de celle de Birdwhistell. Pour lui, la communication est une compétence culturelle et sociale que les individus doivent maîtriser [Hymes 1991]. L'anthropologue, pour comprendre les enjeux communicatifs d'une société, doit travailler sur les cadres sociaux de la perception qui la composent. Ces cadres font partis d'une grille sémiotique extérieure plus

vaste. En d'autres termes, pour comprendre le système communicationnel d'une société, le chercheur doit effectuer une analyse *emic* et *etic*, sans opposer les deux regards. Pour réussir à construire une réflexion en dialectique, il est nécessaire de prendre du recul sur la conception de la communication occidentale, fondée sur une vision psychologico-philosophique. En partant du point de vue de l'acteur, Hymes trouve le moyen de contourner « l'intentionnalité comme critère définitoire de la communication [car] cette intentionnalité peut ne pas être requise par certains récepteurs ou peut, au contraire, être appliquée aux éclairs, aux pierres et aux esprits » [Winkin, 2001 : 105-106]. En résumé, le fait de communiquer n'est pas limitable à un *cogito* qui correspond avec un autre.

Dell Hymes tente d'éveiller l'intérêt des anthropologues à l'importance du langage, pour qu'il soit perçu comme un phénomène culturel aussi considérable que la parenté ou le religieux. Pour cela, il développe une démarche ethnographique et une méthodologie attachée à l'étude du langage qui se fondent sur deux principes. Premièrement, l'auteur prône une anthropologie de la communication qui ne se circonscrit pas à une seule discipline, mais qui crée son propre champ de recherche. « *It must call attention to the need for fresh kinds of data, to the need to investigate directly the use of language in contexts of situation so as to discern patterns proper to speech activity, patterns which escape separate studies of grammar, of personality, of religion, of kinship and the like, each abstracting from the patterning of speech activity as such into some other frame of reference* » [Hymes, 1964 : 3]. Secondement, la linguistique ne doit pas être utilisée comme une norme universelle de compréhension de la communication. L'ethnographe doit repérer les codes, les « *communicative habits* », les « *frames of reference* » que partage une société et qui finalement la composent.

Cependant cette conception de la communication a elle aussi ses limites. Elle fonctionne dans des sociétés homogènes et fermées, ce qui est rarement le cas dans les faits. Winkin nous met en garde face au grand partage⁴¹ qui existe aussi dans les façons d'analyser les langages. Toutefois, Dell Hymes amène un projet qui reste au fondement de ce champ, celui d'une « investigation ethnographique des comportements, des situations et des objets qui sont perçus au sein d'une communauté donnée comme ayant une valeur communicative » [Winkin, 2001 : 126]. La méthode ethnographique proposée est renforcée par l'utilisation de la définition

⁴¹ Référence à la notion de Bruno Latour qui critique le partage entre une science des « sauvage » et celle des « civilisés »

de culture de Ward Goodenough⁴². L'ethnographe doit apprendre les manières de se conduire de la société qu'il étudie. Dans les termes de Birdwhistell, il doit se rendre prévisible aux membres de la communauté. L'approche sociale de la communication commence par l'utilisation des cadres de références endogènes. En effet, la communication est utile pour « penser les phénomènes sociaux en termes processuels mais il ne s'agit pas de « voir de la communication partout » » [Winkin, 2001 : 128]. Selon Winkin, il s'agit de mêler l'approche de Goodenough, de Hymes et de Birdwhistell, pour appréhender l'observation participante. Le travail de terrain doit commencer par la tentative de le rendre plus familier. Le chercheur pourra ensuite concevoir le sens commun comme un sens qui organise la société.

Ces éléments d'analyse nous seront utiles pour traiter du théâtre en situation interculturelle. Ils nous permettront de repérer les différentes manières de communiquer dans l'espace hétérogène de la ville de la Marseille. De plus, la catégorie de migrant n'étant pas homogène, il est intéressant d'avoir des outils afin de cerner les différentes interactions, en particulier quand les langues parlées au sein d'un groupe ne sont pas les mêmes. Enfin, le théâtre peut être conçu comme un média de communication. Il s'agira de savoir ce que signifie pour les personnes qui s'en servent. En bref l'anthropologie de la communication, pouvant être intégrée au champ des *performance studies*, est indispensable pour un terrain urbain interculturel.

2.1.3 La communication interpersonnelle

L'ethnographe est confronté sur son terrain au système de communication qu'il étudie. Bateson et Ruech ont insisté pour rendre visible la place de l'observateur dans une situation d'interaction, et particulièrement celle du chercheur qui regarde. Ce dernier est également confronté à des situations d'embarras et d'engagement qu'engendrent les interactions sociales. Mais quelles sont-elles ?

Les travaux sur la communication interpersonnelle sont initiés par Erving Goffman, sociologue américain formé par les membres de l'école de Chicago. L'auteur part de l'idée qu'une société

⁴²« La culture d'une société consiste en tout ce qu'il faut savoir ou croire pour se conduire d'une manière acceptable pour les membres de cette société, et ce dans tout rôle qu'ils accepteraient pour chacun des leurs » [Goodenought 1957 cité par Winkin, 2001 : 126-127].

est composée d'acteurs sociaux qui interagissent plus sur le mode de la coordination et du consensus que de l'exploitation et du conflit [Winkin, 2001 : 129]. Il effectue une analyse micro-sociale des interactions entre les individus en décomposant la situation de communication en séquences identifiables. Dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973/1959)⁴³ l'auteur montre que des individus en communication sont dans un jeu de présentation de soi. En effet, quand un acteur social est en présence de quelqu'un, il cherche des informations sur lui pour savoir comment agir, et adapter sa réponse au désir d'autrui. Par leurs interactions, les acteurs définissent une situation de communication. Pour cela, ils cherchent des informations sur l'autre en observant leur apparence, leurs conduites, ce que l'acteur dit de lui-même. S'ils se connaissent, ils peuvent effectuer des prédictions de comportement en se remémorant leurs expériences passées [Goffman, 1973]. Ensuite, l'individu tente d'influencer la perception que son interlocuteur a de lui par sa capacité d'expression, c'est à dire son aptitude à donner des impressions. C'est un moment d'activité symbolique où l'expression est de deux types : explicite ou indirecte.

Selon Goffman, l'interaction a un caractère moral. « La société est fondée sur le principe selon lequel toute personne possédant certaines caractéristiques sociales est moralement en droit d'attendre de ses partenaires qu'ils l'estiment et la traitent de façon correspondante » [Goffman, 1973 : 27]. En projetant le type de personne qu'il est, l'individu doit garantir la véracité de ses caractéristiques et les protéger par des procédés techniques durant l'interaction. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Goffman utilise la métaphore théâtrale pour caractériser la définition projetée par les individus, et l'énergie qu'ils déploient pour la conserver. Durant la représentation, la mise en scène est composée de plusieurs supports de communication qui assurent son illusion. Premièrement, l'acteur doit être convaincu du rôle qu'il joue pour les autres, voire même s'y laisser prendre. « En ce sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-même -le rôle que nous nous efforçons d'assumer- ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être » [Ezra Park 1950 cité par Goffman, 1973 : 27]. Deuxièmement, un individu est accompagné durant sa représentation d'une façade. La façade sociale a différents degrés, entre l'abstraction et la généralité. Elle est composée du décor, de l'apparence et de la manière. Cependant, il n'y a pas d'accord parfait entre un rôle joué et sa façade sociale. Enfin, les images envoyées durant l'interaction par l'acteur sont une idéalisation. Elles illustrent les valeurs sociales officiellement reconnues par la société. Mais les projections

⁴³Goffman Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, traduit par Accardo. Paris, les Éditions de Minuit.

peuvent-être en réalité des « représentations frauduleuses » ou des « mystifications », qui permettent à l'acteur de tenir ses interlocuteurs sous sa subordination. Ou bien, si la société ne lui permet pas de jouer son vrai rôle, l'acteur est qualifié de « cynique ».

L'acteur et l'interlocuteur maintiennent une apparence de consensus avec des règles de conduite, organisées par des éléments rituels inhérents à l'interaction sociale [Goffman, 1974]. En fait, les interactions permettent le maintien de l'ordre social par la « tenue » et la « déférence ». Goffman se saisit de la définition du rite de Durkheim⁴⁴ pour l'appliquer aux interactions qui sont des cérémonies d'autocélébration. « Les rites accomplis envers les représentations de la collectivité le sont parfois envers l'individu lui-même » [Goffman, 1974 : 43]. A travers des actes symboliques, l'individu est doté d'une certaine sacralité. Les règles de conduite ont un caractère obligatoire et contraignant incorporé par les membres de la société. Enfreindre les règles entraîne un sentiment d'embarras et de gêne, qui peuvent être évités si l'infraction est cachée, discrète ou inavouée [Goffman, 1974 : 45]. Selon la théorie interactionniste, l'acte soumis à une règle de conduite est un fait de communication car il correspond à « une conduite du moi », c'est-à-dire à une action en fonction de son statut, dans un contexte. La prise de conscience qu'il existe une rupture dans le jeu d'un acteur, ou bien d'un groupe est créateur de désordre social.

Pour résumer, la théorie de la communication interpersonnelle de Goffman commence d'une analyse micro-interactionnelle pour aller vers une analyse macrosociale. On peut dire qu'il conçoit lui aussi la communication comme une performance de la culture, tout en laissant l'inverse possible. Il analyse les relations sociales dans une logique dialectique selon laquelle « l'interaction accomplit l'institution, tandis que l'institution permet à l'interaction de s'accomplir » [Winkin, 2001 : 125]. L'interactionnisme est utile pour cerner l'enjeu de l'apprentissage des codes d'une société, notamment pour une personne en exil. Goffman nous montre l'instabilité qu'engendre une méconnaissance des règles de conduites, mais aussi comment la façade sociale peut désavantager les individus qui ne peuvent pas exprimer leur propre jeu social. Il est intéressant de se demander si l'acteur migrant, contraint par ce statut, n'est pas le plus souvent un acteur « cynique »⁴⁵. Enfin, la distinction entre acteur du quotidien

⁴⁴Durkheim Émile, 2012, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, 7ème édition Paris, Presses universitaires de France.

⁴⁵ Pour rappel, il s'agit d'un individu dont la société ne permet pas de jouer son vrai rôle.

et comédien professionnel doit être remise en question dans la situation où le comédien rejoue son quotidien.

2.2 Le pouvoir des mots

Les mots ont un pouvoir, ou devrait-on plutôt dire, des pouvoirs. En fonction des auteurs que nous allons présenter maintenant, le pouvoir des mots se trouve dans leurs actions, leurs effets sur autrui, ou leurs capacités à dominer. Austin, philosophe, remarque que le langage est performatif, c'est-à-dire qu'il a une capacité d'action qui lui est intrinsèque, dans le cas précis des énonciations performatives. Pour le sociologue Pierre Bourdieu, le langage est un pouvoir symbolique qui permet de dominer. Le langage est au cœur d'enjeux politiques. Le discours du locuteur qui maîtrise la langue légitime se confond un peu avec la notion de rhétorique. Marie-Pierre Noël, chercheuse en langue et littérature ancienne nous rappelle cependant qu'au temps d'Aristote et de Platon, la notion de rhétorique, qui est l'art de faire des discours, n'était pas associée au pouvoir et à la politique dans sa définition contemporaine. Cependant, la rhétorique était au cœur de réflexions épistémologiques afin d'en connaître sa fonction profonde. Enfin, pour compléter ces travaux sur le pouvoir des mots, nous ferons un détour par les sciences de la communication et de l'information. Bernard Lamizet, étudie le discours rhétorique et ses effets performatifs. Il nous présente la rhétorique théâtrale comme outil pour convaincre. Marlène Conlomb-Guilly, chercheuse en communication politique, nous propose une analyse des discours politiques télévisuels, qui pourrait être appliquée au théâtre. Au regard de la complexité et du flou des définitions en fonction des auteurs on pourra distinguer les notions de langage, de discours et de parole. On acceptera de manière générale que le langage est souvent ce qui façonne les discours, et les discours ce qui engendre la manière de parler. Loin d'être une définition univoque, cette proposition d'analyse en échelle permet juste de mettre en relief le positionnement des auteurs qui suivent. En effet, un projet qui concerne la migration et sa mise en jeu demandera de distinguer différents niveaux d'analyse depuis ces termes, en particulier s'ils sont endogènes à la pratique étudiée. Nous pourrions repérer si leurs usages diffèrent en fonction des milieux et des personnes, et si cela octroie une valeur positive, négative ou neutre à la communication.

2.2.1 La performativité du langage

J.L Austin, philosophe analytique anglais est le premier à lier le concept de performativité à celui du langage. Il met en lumière le pouvoir d'action des discours dans le quotidien des personnes en effectuant une analyse du langage. Son ouvrage de référence⁴⁶ est un recueil de douze conférences mises à l'écrit après sa mort prématurée. Selon lui, les philosophes se sont fourvoyés en fondant leurs réflexions philosophiques sur la recherche de la vérité des énoncés. Les philosophes considèrent l'affirmation (ou énonciation constative) comme quelque chose de vérifiable, et cherchent en conséquence les non-sens dans les discours. Austin pense qu'ils sont trop éloignés de l'étude de la réalité, que seule une analyse du langage ordinaire peut approcher. En effet, l'analyse des faits – sous-entendu du réel – doit se faire par l'intermédiaire du langage car il est lié au vécu de l'expérience. C'est pourquoi il met en place une méthodologie nommée phénoménologie linguistique. Il s'agit d'une « philosophie qui traite du langage en vue d'étudier des phénomènes » [Austin, 1991 : 15].

Austin remarque que le langage ordinaire n'est pas uniquement composé d'affirmations dont le but est de décrire l'état des choses. Il existe des énonciations (*utterances*) qui se déguisent en affirmations car elles en ont toutes les caractéristiques mais qui pourtant ne sont ni vraies ni fausses, ne décrivent pas et ne rapportent rien. Ces énonciations sont « l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) qu'on ne saurait, répétons-le, décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose » [Austin, 1991 : 40]. En outre, le dire contient le faire. Le chercheur prend l'exemple d'une cérémonie de mariage. Au moment où l'on demande aux futurs mariés s'ils veulent s'épouser, ils répondent « oui je le/la veux ». Ce « oui » contient l'action officielle de prendre pour époux/se. Et quand le maire déclare « je vous marie », il pose un acte cérémoniel qui lie juridiquement les deux personnes. Ce sont donc des énonciations performatives.

En fait, Austin recherche les modalités d'action de la parole (*speech act*). En étudiant le « langage ordinaire », il met en lumière le pouvoir d'action du langage qui dépend cependant de plusieurs variables, comme le statut de l'individu qui énonce mais également le contexte et la circonstance de l'énonciation, qui s'inscrivent dans une procédure qui doit être appropriée et respectée. Pour qu'une action soit performative, l'acte doit être accompli avec « bonheur »,

⁴⁶Austin John Langshaw, 1973, *How to do things with words*, New York, Oxford University Press.

c'est-à-dire selon des circonstances appropriées [Austin, 1991 : 48]. Si des circonstances manquent, Austin remarque que l'énonciation performative ne sera pas fausse, mais un échec (*infelicite*). Ces effets du langage et les circonstances pour que leurs dynamiques sur autrui soient effectives sont primordiaux pour des analyses microsociales. Existe-t-il une inégalité dans les statuts sociaux qui permettent un dénouement heureux ? Pour le cas des personnes en situation d'exil, on peut faire l'hypothèse que leur situation liminaire dans la société ne les avantage pas à créer des situations appropriées pour que leurs paroles soient des actions. En revanche, les migrants sont confrontés à un appareillage juridique qui a pour but la création d'énonciations performatives – comme pour le cas du mariage- qui influent fortement sur leur devenir. Sur le terrain je tenterai de voir s'il existe des situations favorables à la production d'énonciation performative par les migrants et si le théâtre peut être un outil d'apprentissage permettant d'engendrer consciemment des dynamiques d'effet sur autrui.

Les travaux d'Austin ouvrent la voie à la sociolinguistique. Il replace l'individu dans sa capacité à agir par le discours en considérant que ce sont les mots qui agissent par eux-mêmes.

2.2.2 Enjeux de domination et maîtrise du parler

Le langage est au cœur d'enjeux politiques car sa maîtrise peut octroyer du pouvoir. Bourdieu, sociologue et ethnologue, analyse les inégalités sociales comme étant le reflet de systèmes symboliques détenus et légitimés par les dominants, qu'ils utilisent afin de garder leur supériorité. Le langage est au même titre que la religion ou l'art, un système symbolique défini comme des « instruments de connaissance et de communication [qui] ne peuvent exercer un pouvoir structurant⁴⁷ que parce qu'ils sont structurés⁴⁸ » [Bourdieu, 1982 : 203]. Cela signifie que le langage construit la réalité en donnant sens au monde social. Néanmoins Bourdieu se différencie du symbolisme des structuralistes. Pour lui les symboles ont une fonction sociale et politique, ils mettent en ordre, ont un effet d'intégration logique et donc morale [Bourdieu,

⁴⁷C'est-à-dire qu'ils sont « un instrument de connaissance et de construction du monde objectif » [Bourdieu, 1982 : 203].

⁴⁸Dans le sens de « moyen de communication » [Bourdieu, 1982 : 203].

2014 : 205]. En d'autres termes, les structures symboliques se traduisent de manière empirique par une hiérarchie sociale.

Pour Bourdieu, la première forme de domination est la linguistique structurale. Il conçoit la linguistique de Saussure comme le premier système symbolique. Elle est élevée en norme d'observation scientifique car elle serait détentrice d'une méthode pure, objective et interne. Ces concepts se sont imposés dans les sciences humaines et sociales car ils représentent la scientificité légitime. Le langage y est perçu, pour reprendre l'expression de l'auteur, comme un « univers d'échange symbolique » qu'il faut étudier pour lui-même. Cependant, on ne peut retirer le social de l'étude de la langue, qui n'est autre qu'une communication à laquelle sera attribuée de la valeur. « Les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent des rapports de forces entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs » [Bourdieu, 2014 : 61]. Bourdieu préfère penser le langage dans sa dynamique d'action sur autrui plutôt que par des symboles immanents à une structure. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure les personnes en exil sont dominées ? Selon Bourdieu, une mauvaise maîtrise de la langue officielle est discriminante. Ajoutée à un statut à la marge, elle désavantage doublement les arrivants. De surcroît, en raison des procédures juridiques nombreuses, les migrants sont en premier chef confrontés à la langue légitime au plus près du pouvoir. Le théâtre, perçu par l'auteur comme une pratique de classe élevée, apparaît comme un moyen d'*empowerment* pour les migrants.

La langue comporte différents niveaux qui dépendent de la classe sociale de l'agent. La maîtrise du parler engendre un pouvoir qui avantage certains individus ou institutions. De plus, une langue est sociale dans la mesure où son pouvoir symbolique dépend de qui la parle, c'est-à-dire du statut du locuteur. Bourdieu met en lumière qu'il existe une langue légitime et officielle qui nie l'hétérogénéité des autres façons de parler. Pour échapper à une classification stéréotypée en classe, il conçoit l'échange linguistique comme un échange économique. Le locuteur envoie des codes et établit son pouvoir symbolique par son style expressif, son habitus de langue et ses compétences à délivrer sa parole. Le but de l'interaction est d'obtenir un profit. « La valeur du discours dépend du rapport de force qui s'établit concrètement entre les compétences linguistiques des locuteurs entendues à la fois comme capacité de production et capacité d'appropriation et d'appréciation » [Bourdieu, 2014 : 107]. En d'autres termes, il existe un bon discours, celui qui domine, et c'est ce dernier que Saussure a pris comme base théorique et ainsi légitimé.

La communication verbale est perçue par Bourdieu comme un moment de conflit, de lutte et de domination, où le pouvoir symbolique ne dépend pas uniquement de compétences. Les dominants durant les échanges linguistiques sont aussi ceux qui détiennent le plus de capital symbolique, « c'est-à-dire de la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qu'ils reçoivent d'un groupe » [Bourdieu, 2014 : 107]. La maîtrise du parler leur donne comme profit d'être écoutés, crus et obéis. Il s'agit d'énoncés performatifs, selon la définition austinienne, où l'acte de parole n'est « heureux » que si l'agent correspond au signe de richesse et à son statut d'autorité. Par un effet dialectique, le dominant façonne le discours de l'institution qui légitime sa place à l'intérieur de celle-ci. Bourdieu appelle cet acte de parole un acte d'institution.

L'auteur démontre que la langue légitime est bien souvent la langue officielle de l'État. C'est même un outil d'unité, voire d'unification politique de la nation. Parler de la langue française c'est implicitement en reconnaître une qui est officielle. C'est la même qui est « produite par des auteurs ayant autorité pour écrire, fixée et codifiée par les grammairiens et les professeurs, chargés aussi d'en inculquer la maîtrise, la langue est un code, au sens de chiffres permettant d'établir des équivalences entre des sons et des sens, mais aussi au sens de système de normes réglant les pratiques linguistiques » [Bourdieu, 2014 : 70]. La constitution de l'État institue un usage linguistique qui doit-être utilisé dans ses institutions. L'école est une des matrices d'unification des performances linguistiques des sujets parlants, et participe à l'inculcation des normes du marché linguistique puis du travail. Le système scolaire apprend quotidiennement aux enfants les règles de la langue légitime, en considérant comme incorrecte « la langue parlée implicitement tenue pour inférieure » [Bourdieu, 2014 : 76]. Ce phénomène d'unification est le résultat d'une longue histoire, dont les tenants et les aboutissants ne sont pas à limiter à une directive politique.

D'ailleurs, nous avons vu que pour Bourdieu les langues sont intéressantes dans leurs actions. Dans la réalité, on remarque qu'il existe des habitus linguistiques divers et non une langue unifiée. Le langage officiel ne peut pas être homogène, cependant il est dominant car il restera toujours la norme de référence à laquelle sera comparée un accent, un dialecte, un patois. « Les effets de domination qui sont corrélatifs de l'unification du marché ne s'exerce que par l'intermédiaire de tout un ensemble d'institutions et de mécanismes » [Bourdieu, 2014 : 78]. Mais le choix de son habitus n'est pas toujours conscient, c'est pourquoi il ne faut pas euphémiser la violence symbolique que peut provoquer l'imposition de la langue officielle et légitime. Cette analyse macro nous montre les effets de pouvoir qui sont en jeu dans la maîtrise du parler. Cependant elle se limite à la linguistique de Saussure alors que d'autres travaux de

sociolinguistiques ont permis de comprendre autrement les échanges linguistiques, hors du cadre du conflit de classe que l'auteur n'a pas pu éviter, afin de mettre en lumière des hiérarchies de langages intersectionnels (statut social, genre, race, âge, nationalité).

Cependant, la théorie de Bourdieu sera utile pour travailler sur l'expressivité en situation d'exil. La maîtrise d'une langue officielle dans ce contexte particulier est primordiale à plusieurs niveaux. En effet, un migrant se retrouve à l'intersection de plusieurs problématiques. Les personnes arrivantes n'ont pas toutes la même connaissance du français. Dans un pays où la maîtrise de la langue nationale est valorisée, il existe une hiérarchisation symbolique entre les migrants en fonction de leur niveau en français, qui peut se répercuter sur le parcours migratoire des personnes. De plus, l'apprentissage du français représente un premier pas vers l'intégration souhaitée par le modèle républicain français. Par exemple, le Contrat d'Intégration Républicaine (CIR) est un parcours d'intégration mise en place en 2016 par le ministère de l'intérieur, qui lie le niveau d'apprentissage du français à l'obtention d'une régularisation permettant de rester légalement sur le territoire⁴⁹. Plus qu'un pouvoir symbolique, c'est donc un attirail juridique concret qu'il est nécessaire d'analyser via les cadres d'analyse bourdieusiens. Quelle forme de domination subissent les non francophones ? Quelle violence symbolique se cache derrière l'obligation d'apprendre cette langue ? Quel pouvoir est octroyé aux personnes qui jugent le niveau de langue ? Quelle façon de parler avantage les migrants afin qu'ils puissent agir et comment se réapproprient-ils l'habitus implicitement demandé par le gouvernement ? Ces questions seront posées directement sur le terrain.

2.2.3 L'art de convaincre

Le pouvoir des mots est souvent lié à la capacité d'agir sur autrui. Le fait de convaincre quelqu'un est une forme d'action sur ses sentiments, sa pensée et son esprit. La rhétorique est l'art des discours, elle s'inscrit dans cette forme d'influence sur l'autre ou le groupe. Pour mieux comprendre l'art de convaincre et la place qu'il peut avoir dans le monde contemporain

⁴⁹« L'apprentissage du français constitue l'une des clés du parcours personnel d'intégration. Ainsi, aux termes de la loi du 7 mars 2016, dans le cadre du contrat d'intégration républicaine, la délivrance des titres de séjours (titre pluriannuel, carte de résident...) est désormais corrélée à la connaissance de la langue française » Site du ministère de l'intérieur : <https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Accueil-et-accompagnement/Apres-le-contrat-d-integration-republicaine-CIR/La-formation-linguistique-des-etrangers-primo-arrivants-apres-le-CIR>

français, il faut revenir aux prémices de l'utilisation et de la définition de cette discipline. Marie-Pierre Noël nous rapporte qu'elle date du quatrième siècle avant JC. Platon serait le créateur du terme de rhétorique, puis cette notion est largement développée par son disciple Aristote [Noël, 2015]. Selon ce dernier, la rhétorique est de trois sortes : judiciaire, délibérative et épидictique, les deux premières catégories renvoyant à la dimension politique. A cette époque à Athènes, la notion de discours politique n'est pas attachée à un corps de métier ou à un statut de la classe dirigeante, mais englobe tout ce qui est prononcé devant le peuple. Ce n'est qu'à l'époque moderne que le discours politique devient un type de discours particulier et délimité, celui qui est donné devant l'Assemblée ou le Conseil. D'ailleurs au quatrième siècle avant JC, il n'existe pas de différence entre un rhéteur et un orateur, car les deux termes désignent une personne qui prend parole dans une assemblée.

Ce n'est que plus tard qu'Aristote tente de circonscrire la rhétorique en cherchant sa nature. Est-ce de l'art, de la philosophie ou de la politique ? Pour Aristote, ce qui est politique demeure de la philosophie car elle est la science de la vérité, et non une flatterie rhétorique destinée à la manipulation ou à la démagogie [Noël, 2015]. Politique et rhétorique sont deux arts qui peuvent se compléter mais pas se confondre. Platon adhère à cette opposition entre rhétorique et politique. « Ce n'est pas la rhétorique elle-même, art des discours, qui est ici combattue par Platon, mais la prétention de cet art à être l'art politique par excellence » [Noël, 2015].

Il existe des formes théâtrales qui sont par excellence des discours pour convaincre. C'est le cas de la tragédie qui a pour but de représenter la théâtralité du fait politique [Lamizet, 2015], prenant ainsi la forme d'une rhétorique esthétique. La représentation est un moment où se jouent des discours contraires qui ont pour but de capter l'adhésion du spectateur. Les comédiens mettent en scène les pérégrinations politiques par la théâtralité qui devient une médiation esthétique [Lamizet, 2015]. « Les acteurs politiques ne sont pas importants pour la personne qu'ils constituent dans le réel, mais pour l'identité politique qu'ils représentent sur la scène, espace public de la figuration identitaire du pouvoir » [Lamizet, 2015]. Lamizet fait le lien entre argumentation politique et théâtralité. En effet, le fait institutionnel a comme caractéristique d'être représenté dans un espace public. Le théâtre est pour l'auteur un laboratoire esthétique et identitaire du discours politique et du pouvoir des institutions.

Le théâtre de la tragédie détient un rôle didactique, il sert à montrer au peuple un idéal. « Nous sommes dans une problématique de l'effet, c'est-à-dire de l'articulation performative d'un dire, celui du discours théâtral et de la représentation, et d'un faire, celui de ses incidences sur la conduite du peuple et sur la morale publique » [Lamizet, 2015]. Ce genre théâtral communique

au peuple des images de sa condition grâce à sa rhétorique et lui apprend par son effet cathartique. En outre, la dramaturgie fait prendre conscience au spectateur de sa condition sociale, car la tragédie est la représentation de l'argument politique. « Enfin, le théâtre convainc : il fait la preuve par l'adhésion. C'est tout le rapport entre le spectacle et le public qui se trouve au cœur de la rhétorique théâtrale. » [Lamizet, 2015]. L'auteur conçoit la représentation comme un moment de négociation où les acteurs tentent de convaincre le public d'adhérer à leurs discours. L'auditeur se sentira plus proche des arguments qui représentent son identité, du personnage qui est un modèle pour lui. En cela, le théâtre rend visible des logiques sociales.

Si la tragédie est une forme théâtrale de la rhétorique, elle n'est plus le média dominant du contexte contemporain. Marlène Coulomb-Gully propose d'analyser « le corps (en) politique » depuis la rhétorique télévisuelle et l'esthétisation politique [Coulomb-Gully, 2015]. Ce travail permet d'inclure une utilisation esthétique contemporaine de l'art de convaincre. Les médias de communication ont connu une évolution exponentielle explosive, d'autant plus avec l'arrivée des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ils sont devenus un outil privilégié pour convaincre dans l'espace public, c'est pourquoi ils sont inévitables quand on traite du pouvoir des mots. « Aristote est sans doute un des premiers à avoir souligné, à travers la notion d'*ethos*, l'importance du corps dans les procédés rhétoriques et les processus de conviction qu'ils supposent, au fondement du système politique athénien » [Coulomb-Gully, 2015]. L'auteure nous montre que la télévision est un média qui expose les corps selon une illusion, celle qu'ils sont face au spectateur alors qu'en réalité ils demeurent une image. Le corps, et surtout celui de l'homme politique, est le point d'ancrage de la télévision dont les techniques filmiques donnent la sensation d'une relation interpersonnelle. Le téléviseur est la matérialisation des représentations symboliques. Autrement dit, les corps parlent via l'image en émettant le reflet de leur condition sociale, ce que Bourdieu appelle l'*habitus*. Coulomb-Gully remarque que les politiciens ont un « corps de représentation ». C'est-à-dire que leur corps est esthétisé dans la mesure où il n'a que cette utilité, leur classe sociale ne nécessitant pas une utilisation physique de ce dernier [Coulomb-Gully, 2015]. Ces analyses méritent d'être étendues au-delà du corps des politiques pour s'intéresser aux corps politisées par les médias, comme ceux des migrants. De plus, la notion de « corps de représentation » peut s'appliquer au spectacle de théâtre, d'une part car il est de plus en plus filmé, et également car les comédiens se font le véhicule d'un discours. C'est, en tous cas, une hypothèse que je souhaite vérifier ou infirmer sur mon futur terrain.

2.3 Art et communication

Il ne s'agit pas ici d'une recherche philosophique de la définition de l'art, mais plutôt de la recherche de sa fonction, tantôt de langage ou de communication, selon le positionnement des auteurs. Dans cette partie, nous utiliserons des travaux provenant de l'anthropologie de l'art. Ce sous-champ de la discipline considère que le phénomène artistique (et dans une moindre mesure esthétique) n'existe pas en tout lieu, en tant que domaines propres de dénomination et de pensée. Claude Lévi-Strauss, anthropologue structuraliste, propose de concevoir l'art comme un langage, dont la structure symbolique est rattachée aux mythes des sociétés. Anthony Forge et son élève Alfred Gell, tous deux anthropologues, s'intéressent à la performativité de l'art en tant qu'outil de transformation du monde. Cependant ces auteurs proposent une anthropologie des arts dits « primitifs ». Catharine Mason provenant des études littéraires, est spécialiste de l'ethnopoétique. Elle nous sort d'une définition matérielle de l'art et de sa performativité, en nous donnant des outils d'analyse de l'art oral. Enfin, Daniel Feldhendler, enseignant en pédagogie des relations et formateur en dramaturgie relationnelle, nous apportera un cas concret de l'utilisation du théâtre comme outil de communication.

2.3.1 Quelques fonctions de l'art : langage ou communication ?

L'art peut être considéré comme un langage pour lui-même. Claude Lévi-Strauss découvre l'art amérindien lors d'un voyage en Amérique et le conçoit selon un mode sémiotique. Dans son analyse structurale de l'art de la côte Nord-Ouest des Etats-Unis [Lévi-Strauss, 1979], l'auteur considère que dans les sociétés dites « froides » et « sans écritures », l'art a pour fonction d'assurer la communication entre la société et un monde surnaturel. L'art occupe donc des fonctions sociales et religieuses indispensables au groupe. Autrement dit, l'art est un système de signes, que l'on peut décoder en cherchant le sens des signes dans les mythes. Par exemple chez les Kwakiutl, les masques noirs appelés « *dzonokwa* » et les parures blanches appelées « *swaihwé* » communiquent avec certaines entités, auxquelles ils permettent de donner une présence physiquement perceptible. Les formes et les mythes sont en dialogue, et ne peuvent se comprendre l'un sans l'autre. Pour comprendre un système de pensée, il faut ensuite comparer les relations entre les objets et les mythes d'un groupe à d'autres sociétés.

Anthony Forge est un archéologue et anthropologue anglais qui perçoit l'art comme un système de communication à part entière. La notion de communication dépasse ici le langage verbal, pour s'orienter vers une étude des façons dont l'art fonctionne et agit dans son contexte. Lors d'un terrain en Papouasie Nouvelle-Guinée, le chercheur s'attache dans un premier temps à étudier l'organisation sociale, esthétique et rituelle des Abelam [Forge, 1973]. Son terrain dans le Sepik l'amène à penser l'art comme créateur de sens, et non la simple illustration ou le véhicule passif de significations déjà présentes dans la mythologie. Forge étudie les maisons cérémonielles des Abelam, et tente une analyse sémiotique des figures qui s'y trouvent. Il interroge alors les personnes pour connaître ce que ces images représentent pour elles, mais n'obtient aucune réponse. Il finit par comprendre que sa question est vaine pour la raison que le contexte de la création intellectuelle voire psychanalytique de cette société est différent du sien. En effet, les Abelam n'ont que faire du sens de leurs images, mais sont intéressés par leur effet. Les figures rituelles ont pour fonction de transformer la psyché des personnes qui vont les voir pour la première fois. La spécificité du langage artistique est sa capacité à délivrer des messages non communicables autrement, en s'adressant directement à l'inconscient des spectateurs. Forge pose les bases de la deuxième grande approche anthropologique de l'art après la sémiotique, une orientation qui cherche à trouver comment l'art fonctionne, son efficacité, sa performativité. L'art est conçu comme un moyen d'action sur le monde. Cette approche inclue l'approche sémiotique mais la dépasse car ici l'esthétique ne coïncide pas avec la beauté ; l'art est alors un système d'actions sur le monde qui diffère du langage. Il faut donc chercher à comprendre l'art Abelam en termes de relations symboliques entre l'artiste et le récepteur, dans un contexte où l'art est efficace, c'est à dire au moment du rituel pour le cas de cette société.

Pour certains auteurs, l'art a une fonction de communication dans la mesure où il a une capacité agissante et non car il encode symboliquement le monde. C'est la thèse de l'élève de Forge. Alfred Gell dans son ouvrage *Art and Agency* (1998) cherche à créer une théorie universelle de l'art. Il rejette les deux postulats qui structuraient jusqu'alors les travaux de ce champ de recherche : le fait que l'art doit être pensé en termes d'esthétique, et le fait que l'art doit véhiculer du sens. Il propose à la place une nouvelle posture dans laquelle l'art est efficace, c'est-à-dire créateur d'effet. Gell définit l'art comme un système d'action qui change le monde [Gell, 1998]. Il rejette explicitement l'approche sémiotique car elle constitue une généralisation abusive de la linguistique, dans la mesure où la langue posséderait des propriétés uniques de communication qui ne sont pas applicables à d'autres systèmes de signes. L'analyse de la sémiotique est une étape possible, mais n'a pas à être centrale. Alfred Gell écarte la question de

l'esthétique, qu'il entend comme une science de la beauté qui varie en fonction de l'effet attendu de l'objet, conceptualisé par le créateur. L'esthétique émane d'une intentionnalité personnelle, c'est pourquoi elle est exclue d'une théorie à prétention universelle. La théorie de la nouvelle anthropologie de l'art de Gell repose sur l'*agency* de l'objet d'art, qui lui est phénomène universel. L'objet a un pouvoir de fascination car il comporte des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui l'ont fabriqué ou utilisé. Dans une perspective cognitiviste, l'objet devient agent et influence l'observateur. Pour Gell, l'art est une composante d'un système d'action (*agency*) qui est un ensemble relationnel comprenant l'objet (*indexes*), l'artiste ou l'artisan (*originator*), le destinataire (*patient*) et l'entité représentée (*prototype*) [Gell, 1998]. Il s'intéresse aux relations sociales qui entourent la fabrication et la vie de l'objet. L'art est donc un produit de la technique de l'artiste et un élément de la technologie parmi d'autres. À la manière d'un outil, il sert à transformer le monde et non à l'embellir ou à délivrer des messages à son sujet. Ce concept de transformation de monde de l'acteur migrant, par le théâtre, pourra être interrogé sur mon terrain.

2.3.2 La performance poétique

Avec ces quelques auteurs, nous avons vu que l'art peut être approché par le biais de ses fonctions. Considéré comme un langage pour Claude Levi-Strauss ou comme un moyen de transformer le monde pour Forge et Gell, la notion d'art est analysée depuis un objet. Cependant, on ne peut pas résumer l'art à sa forme matérielle, c'est pourquoi nous allons dans cette partie réfléchir à ce qui est artistique dans une performance, et plus particulièrement les éléments poétiques. Catharine Mason présente une méthodologie ethnolinguistique de la performance de la poétique que je souhaite présenter car il nous faudra la garder en tête pour voir si elle est applicable aux analyses des performances théâtrales qui vont suivre.

Elle propose de concevoir la poésie comme un acte, dans le cas on l'on admet que le langage et sa pratique sont des faits sociaux. L'auteure définit la poésie par son genre littéraire, et également la définition emic des sociétés. Prenant appui sur deux exemples, un ouvrage de poésie de prose et une pratique orale nommée « poésie de la solitude des Twareg », elle repère que les mots poétiques qui contiennent le sentiment de la perte sont performatifs. En effet, ils

occupent une fonction phatique du langage. La fonction phatique, théorisée par Jakobson⁵⁰, est une « fonction du langage dont l'objet est d'établir ou de prolonger la communication entre le locuteur et le destinataire sans servir à communiquer un message »⁵¹. En d'autres termes le langage a pour fonction de relier les hommes par des actes, notamment par l'acte poétique. La poésie permet « une analyse des expressions du cœur » selon Mason, qui donne des informations sur le comportement humain (négociation psychique, sociale et politique). Elle permet de garder une communication avec l'être perdu, car elle recrée du sens dans le réel et un retour réflexif sur la séparation. Pour résumer, les mots poétiques sont performatifs car ils agissent sur l'état mental et sentimental des personnes, en consolant ou en magnifiant le manque (pour l'exemple présenté).

On admet que les différentes formes de l'art sont façonnées par les relations sociales et l'expérience sociale des personnes, car l'esthétique ne peut être la seule motivation de la création. En outre, l'art est le reflet et le facteur de l'élaboration de la culture [Mason, 2008 : 3]. L'ethnopoétique apparaît avec Dell Hymes qui classe les styles de paroles⁵². Selon Hymes l'art de la parole donne accès à la « co-variation de forme et de contenu » du langage, c'est-à-dire à l'écart entre le contexte de sa production et de sa structure. Pour ériger les travaux de Hymes en méthode, il faudrait combiner une analyse microsociologique adaptée aux locuteurs, et une analyse macrosociologique adaptée aux spécificités de la performance verbale. Cependant, il n'existe pas d'ethnographe qui se focalise sur la performance poétique. Par les éléments diffus de Hymes, Mason pointe l'inexistence d'une méthode systématique pour l'étude des discours stylisés. C'est pourquoi elle propose dans son article d'en formaliser une, à partir des contributions existantes.

« Nous avons employé le terme « poétique » et ses dérivés pour couvrir un large éventail de productions verbales qui doivent, à présent, être définis en référence à leurs caractéristiques et leurs fonctions » [Mason, 2008 : 5]. Pour Jakobson, la fonction poétique joue un rôle dans la création de la culture. En effet, une performance ne peut être isolée d'autres formes discursives ou performances passées. Il faut donc appliquer une « contextualisation »⁵³ de celle-ci. Cette

⁵⁰Jakobson Roman, 1960, « Closing Statement: linguistics and poetics », in Thomas A. Sebeok (dir.), *Style in language*, Cambridge, M.I.T. Press : 355-377.

⁵¹Définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/phatique>

⁵²HYMES, Dell, 2003, *Now I know only so far: Essays in Ethnopoetics*. Lincoln : University of Nebraska Press.

⁵³Définie la « réévaluation permanente d'un ensemble complexe de signaux de références, de compétences, d'actes, de gestes, et d'identités sociales par les performeurs et participants lors de la performance » [Mason, 2008 : 6-7]

contextualisation permet de rendre visible « l'évènement de la performance », par l'identification des références culturelles et des « processus de constructions formelles liés à l'histoire et aux négociations de sens » de la société étudiée » [Mason, 2008 : 6]. De cette façon l'ethnopoéticien dégage un cadre interprétatif des données poétiques orales composé de : « 1. La mise en œuvre par le performeur d'éléments et d'opérations stylistiques ; 2. les fonctions générales et particulières de ces procédés ; 3. les genres et les répertoires que caractérisent et configurent ces procédés ; 4. la contextualisation sociale et historique au sein de laquelle la performance émerge » [Mason, 2008 : 7].

Hymes perçoit le caractère situationnel de la communication comme un révélateur culturel. L'ethnopoétique est selon lui une compétence communicative variable en fonction des communautés linguistiques. Pour repérer l'organisation structurale des discours oraux, il faut étudier leur versification. L'« étude de la poétique en performance » [Mason, 2008] que nous propose Mason est la combinaison de plusieurs méthodologies afin de rendre l'étude de la versification de Hymes plus complète. Elle propose des méthodes, qui pourront m'être utiles pour analyser ce qu'il y a de poétique dans une performance et comment cette poétique se met en œuvre selon le contexte et l'influence de la personnalité des individus.

2.3.3 Le théâtre, outil de communication ?

Au regard des travaux précédents, on peut dire que l'art a des fonctions de communication, et est moyen de changement du monde. Le théâtre est une performance, il a donc une poétique propre et peut jouer une fonction phatique et agir sur les individus. Dans cette dernière partie, il est intéressant de se demander si le théâtre est un outil de communication particulier et efficace.

Le théâtre peut être un outil pour faire parler et écouter, une médiation qui facilite le dialogue. Daniel Feldhendler présente l'intérêt de l'utilisation du théâtre-récit comme médiation sociale [Feldhendler, 2007], depuis le travail d'une compagnie de théâtre de l'Etat de New York. Le *PaybackTheater* est fondé par Jonathan Fox et Jo Salas en 1975. C'est un théâtre d'improvisation où le spectateur communique un fragment de sa vie, un sentiment, une pensée, que les comédiens vont mettre spontanément en jeu. [Feldhendler, 2007]. Le déroulement de la représentation est organisé par un dispositif précis. « Une personne, appelée « conducteur »

(*conductor*), assume la fonction d'intermédiaire et de catalyseur entre spectateurs et acteurs » [Feldhendler, 2007]. En outre, il veille au bon fonctionnement des interactions et crée un contexte favorable à l'échange. Les comédiens représentent en premier lieu les éléments communiqués par les spectateurs sous forme de tableau vivant. Après cette étape préalable, le cœur du dispositif peut se mettre en place. Il s'agit d'un récit de vie plus long, exprimé par un narrateur/conteur (*story teller*). Ce dernier choisit les comédiens qui vont devoir mettre en jeu son histoire, à laquelle ils doivent donc porter une écoute particulière. Enfin, le conducteur résume les points importants du récit et propose une forme de mise en scène. Celle-ci n'est pas limitée, les comédiens improvisent sur n'importe quel registre (mime/parole/accessoire). A la fin de la représentation, le narrateur/conteur s'exprime sur ce qu'il a vu. Il peut compléter, modifier la représentation, autrement dit il devient co-auteur de la mise en scène de sa vie. « Après ce premier récit, d'autres narrateurs-conteurs contribueront par leurs propres récits et par phénomène de résonance collective à la dynamique d'une représentation. Ainsi les récits de plusieurs conteurs, leurs histoires respectives transposées sur scène, vont révéler des thèmes collectifs spécifiques à l'auditoire présent » [Feldhendler, 2007 : 2]. Feldhendler qualifie ce théâtre d'intersubjectif. Il a pour fonction de favoriser le partage des expériences par le dialogue, et permettrait de la sorte une meilleure communication sociale.

Ce théâtre est basé sur le principe du besoin de narrativité comme phénomène social et psychologique. Une personne aurait durant son existence le sentiment de devoir partager son vécu qui par analogie, est raconté comme une dramaturgie (ayant un début, des péripéties et une fin). « L'élément intrinsèque de la forme et de la structure dans l'histoire peut transmuter le chaos et restaurer le sentiment d'appartenance à un monde qui fait sens et qui est signifiant, quelle que soit l'expérience vécue » [Feldhendler, 2007 : 3]. En fait, le récit de vie et son partage sont perçus comme un moyen de se rendre compte de son individualité et de sa particularité, tout en se raccrochant à une communauté d'appartenance. Cela est permis par la communication et l'écoute d'autrui, qui donne de cette manière de la reconnaissance.

La fonction narrative est utilisée par le *PlayBack Theater* à des fins d'affirmation identitaire. « La narration active la prise de conscience de soi et de l'Autre et la connaissance de *Soi-même comme un Autre* [Ricoeur, 1990], donc de son altérité » [Feldhendler, 2007 : 4]. Le théâtre devient un outil de communication pour faire groupe dont l'efficacité est décuplée car sa forme dialogique est multiple (verbale/métaphorique/métonymique/corporelle). Cette représentation part d'un récit individuel pour faire écho au groupe grâce à sa forme ritualisée (c'est-à-dire codifiée et organisée). Feldhendler pense que le théâtre est une matrice d'unité du social, que

la société actuelle (sous-entendue moderne et individualiste) aurait perdu, « le processus de fragmentation sociale étant tel que nous ne partageons plus de valeurs ni de liens communs, matrices à partir desquelles le rituel instaure le lien social » [Feldhendler, 2007 : 5]. Le *Playback theater* est utile dans la mesure où il crée des situations de communication interpersonnelles engendrant du lien social qui n'auraient pas eu lieu sans lui.

Une des autres particularités du théâtre mise en lumière par Feldhendler est la scène. Elle sert de dispositif de médiation, car elle représente un moment de rite de passage. C'est un cadre spatio-temporel particulier, à la marge, qui à ce titre a un fort potentiel de transformation. « La restitution des récits se réalise à travers la représentation scénique – entre réel, imaginaire et symbolique dans cet espace particulier » [Feldhendler, 2007 : 7]. La scène est perçue comme un lieu performatif : elle agit sur l'individu tout en favorisant la communication.

2.4 Conclusion

Ce chapitre avait pour ambition de montrer que le théâtre peut être conçu comme un outil de communication politique. Grâce aux apports de l'anthropologie de la communication nous avons des clés d'analyse et d'interprétation des situations d'interaction. Nous avons remarqué que la communication est politique si l'on considère son pouvoir d'action sur autrui. En effet, le langage est performatif, et à ce titre il est susceptible d'être utilisé pour dominer et pour convaincre. Mêler art et communication, c'est repérer que l'art a des fonctions sociales et qu'il est actif en situation d'interaction. C'est pourquoi la performance, en tant que représentation mais aussi d'action sur autrui, doit être englobée dans un cadre artistique plus vaste. *A contrario*, la communication ne doit pas être isolée d'autres phénomènes artistiques. Pour conclure, le théâtre se trouve au carrefour de différentes problématiques. Politique selon sa dimension rhétorique et outil de communication, il s'adapte à la fonction que l'on veut bien lui donner car il dispose d'une multitude de dispositifs (oral, écrit, corporel, littéraire, pratique). Ces réflexions nous serviront à repérer les particularités d'un théâtre par et pour la migration. Ainsi, le théâtre à prétention sociale est-il particulier dans ses façons de transformer le monde ? Est-il un langage particulier ? Quelle forme doit-il revêtir pour être efficace ? En d'autres termes, le théâtre et la migration regroupent-ils des pratiques particulières ?

Chapitre 3 : Produire une anthropologie du théâtre social et des migrations : entre médiation et politique

Ce troisième et dernier chapitre va présenter les formes de théâtre dit « sociaux », d'une manière plus technique et pratique. C'est pour nous le moment de voir différents types de théâtre qui ont pour objectif de travailler sur la société, dans la mesure où ils se présentent ainsi. Ils sont ouvertement des moyens politiques d'agir par la pratique du jeu à plusieurs échelles : groupe, communauté, individu. En outre, il s'agit de décrire les intentions internes de ces formes théâtrales et de voir en quoi elles sont plus ou moins efficaces appliquées à la réalité des personnes en situation d'exil. Le théâtre peut-il servir d'outil de médiation ? Est-il particulièrement pertinent pour raconter son parcours migratoire ? Avec l'appui théorique des deux précédents chapitres, nous resserrerons la focale pour nous intéresser plus particulièrement à la performativité des migrants. En effet, on peut se demander dans quelle mesure ce statut est en lui-même performatif. La catégorisation de migrant a de l'effet sur les personnes qui se voient qualifiées ainsi, sur leur corps, leur quotidien, leur parcours de vie. C'est pourquoi nous allons analyser les pièces de théâtre qui ont été créées avec, par ou pour les migrants, afin de rendre compte des volontés individuelles et collectives exprimées par les personnes en situations d'exil. Nous reviendrons d'une manière appliquée sur l'art comme outil pour exprimer la migration, en particulier le rapport à la frontière. Il faudra pour cela faire un détour par des concepts plus littéraires comme la figure de l'exilé artiste. Ce sera le moment de voir si le théâtre lié à la migration est une pratique qui interroge et renouvelle des concepts anthropologiques, et si oui, pourquoi.

3.1 Le théâtre social

Le théâtre, pratique artistique et esthétique, est aussi une pratique sociale. L'anthropologue Roger Bastide, spécialiste du Brésil, s'est penché sur le rapport art/société. Selon lui, l'art agit sur la société. De surcroît, il existe au sein même du théâtre, des praticiens qui ont l'ambition de travailler sur et avec le social, afin de le transformer et de le modifier.

C'est le cas de Guglielmo Schininà, formateur des techniques du « théâtre social » et assistant psychosocial auprès des migrants. Son expérience de terrain l'a amené à réfléchir à la communication et à l'interculturalité. Le théâtre est un outil pour faire soin. Augusto Boal, dramaturge, metteur en scène et théoricien du théâtre, utilise également le théâtre pour modifier la société. Il a mis au point une méthode théâtrale, nommée « Théâtre de l'Opprimé » à visée révolutionnaire. Cette partie a pour projet d'expliquer de manière détaillée les travaux de ces auteurs au regard de la migration afin de voir s'ils sont applicables aux situations d'exil et pertinents pour les éclairer et les renouveler.

3.1.1 Le théâtre comme soin social et psychologique

Roger Bastide cherche l'essence de l'action de l'art sur le social. Elle réside selon lui dans le fait que l'art est un moyen d'atteindre la sensibilité de la société, c'est-à-dire qu'il est un outil de pacification sociale. Bastide part du constat que jusqu'ici l'art a été analysé selon des points de vue. Tantôt conçu comme système de signes facteur de cohésion sociale, tantôt comme un jeu social ou une expression de la vie sociale. Il cherche à montrer que l'art est une mise en ordre de sentiments puissants qui pourraient troubler l'ordre social s'ils n'étaient pas investis en une forme artistique. Pour lui l'art affine la sensibilité de l'homme, et par là sa conception du monde, car il influence l'âme. Il est créateur de styles de vie : depuis son action sur l'esprit, il agit sur le matériel et les corps. Bastide considère que l'art est au fondement de la paix sociale car l'apparition des nations policées est corrélée à l'expansion de la place de l'art dans les sociétés [Bastide, 1997 : 187]. « Si dans une certaine mesure, l'art est un produit de la société, dans une large mesure la société est aussi un effet de l'art » [Bastide, 1997 : 203]. Une telle vision essentialisante pose question dans le cas des exilés pratiquant le théâtre. Lier l'ordre social à l'art est une pente glissante qui peut amener à considérer comme « barbare » ce que l'observateur ne considère pas comme de l'art. *A contrario* des migrants qui pratiquent le théâtre peuvent être surinvestis de sentiments mélioratifs, la pratique de l'art apparaissant comme une garantie d'éducation et de pacification.

Guglielmo Schininà ne partage pas la vision de Bastide. Schininà utilise le théâtre comme un outil d'aide psychosociale. En travaillant sur des terrains que l'on peut qualifier de minés⁵⁴, le chercheur arrive « *at the conclusion that the value of theater does not lie in its capacity to emphasize what unifies human beings, but rather in its potential to emphasize their differences and to create bridges between them* » [Schininà, 2004 : 17]. Schininà pense l'utilité du théâtre dans des situations liminales. Il pratique le théâtre social (*social theater*) tout en étant un critique de cette pratique [Schininà, 2004]. L'auteur situe les prémices du théâtre social au cours du milieu du 20^e siècle. À ce moment des pièces prennent pour sujet le rapport entre le visible et l'invisible, culturellement rattaché à la relation du visible et du refoulé. Cette thématique psychanalytique se ressent particulièrement dans les pièces qui traitent de la folie et de la maladie mentale, comme c'est le cas de l'Œuvre de Tennessee Williams et dans le théâtre de l'absurde. Le théâtre permet de s'interroger sur la folie humaine, de la démence à la guerre, en adoptant le regard du marginal. C'est une manière de défier l'autorité politique et la répression sociale particulièrement violente durant les deux Guerres Mondiales.

Dans les années 70, le théâtre est perçu comme un outil pour faire soin. Le théâtre comme thérapie psychique prend forme avec Jacob Moreno précurseur du *psychodrama*⁵⁵, puis se consolide avec le concept de *dramatherapy* théorisé par Jennings⁵⁶. « *The underlying idea is that the characteristics of psychosis or psychological uneasiness are the complete or partial loss of one's sense of one's own proper limits and the inability to relate to others or communicate with reality* » [Schininà, 2004 : 20]. Le théâtre est alors utilisé comme un moyen de communication symbolique pour relier l'expérience personnelle des patients au monde. Il permet de créer des interactions dans le groupe à vocation thérapeutique. Depuis ce premier axe d'approche, de nouveaux théâtres qui ont pour objectif d'améliorer la communication entre les personnes d'un groupe marginalisé se développent. Par exemple, les *community-based theaters* et *theater animations* sont des dispositifs qui cherchent à autonomiser des groupes à la production de représentation de soi. Ce théâtre permet à un groupe marginalisé de dépasser ses stigmates et de prendre une place dans la vie sociale [Schininà, 2004 : 22].

Les années 90 voient naître une nouvelle forme de théâtre inspirée des précédentes qui a moins pour objectif la thérapie d'un individu, que d'être un instrument de l'action sociale [Schininà,

⁵⁴ Qualification de Dionigi Albera dans Albera Dionigi, 2001, « Terrains minés », *Ethnologie française*, vol. 31, n° 1 : 5-13.

⁵⁵ MORENO Jacob, 1947, *Psychodrama I*, New York, Beacon House.

⁵⁶ JENNING Sue, 1997, *Drama Therapy: Theory and Practice* 3, London, Routledge.

2004 : 22] L'intérêt de cette forme théâtrale est d'améliorer et d'intensifier la communication au sein d'un groupe afin de le pacifier. Il se différencie de ses confrères pour trois raisons : « *its focus on the empowerment of differences rather than on a collective experience or transpersonal/transcultural unity ; the importance given in social theater to the training of individuals and groups [...] ; the role of the social theater trainers*⁵⁷ » [Schininá, 2004 : 23]. Schininá insiste bien sur le fait que le théâtre social n'a pas de volonté esthétique, c'est une activité qui travaille en chorale sur les différences du groupe ou de la communauté afin de les exacerber et de créer de la solidarité entre ses membres.

L'auteur remarque que le théâtre social peut rentrer dans les différentes classifications établies par Richard Schechner, que je propose de présenter via le sujet de ce mémoire. S'il fallait monter une activité de théâtre social avec des migrants en France, elle rentrerait dans la catégorie d'une pratique politique (*politic*) du théâtre social. Le but est de rendre visible le groupe de migrants et de lui donner l'opportunité d'élever la voix via la performance. Le travail avec des personnes en exil entre potentiellement dans le cadre d'un travail sur les interactions sociales quotidiennes (*everyday life interactions*), car la situation mouvante des migrants peut altérer les relations de communication et isoler. La pratique du jeu est un moyen de créer des liens. Le théâtre peut aussi être un outil au service de l'éducation (*education*), si celui-ci est utilisé pour un apprentissage linguistique. C'est l'exemple du théâtre Français Langue Etrangère (FLE) pour primo-arrivant. Schininá utilise le théâtre car le jeu inspire des logiques de communication et la construction de relation grâce au jeu [Schininá, 2004 : 20].

Cependant il nous partage sa désillusion face aux dérives du théâtre social. L'institutionnalisation de cette forme théâtrale dans des théâtres entre en contradiction avec les principes initiaux de valorisation de la différence et du travail en groupe. Elle s'est adaptée aux logiques économiques et culturelles des gouvernements. L'application du théâtre social aux ONG ou aux institutions du développement, ne change pas le sentiment d'inconfort de Schininá car elles sont financées par les mêmes institutions que les scènes conventionnées par l'Etat. L'auteur a sur le terrain la sensation de travailler pour des stratégies plus générales, et non à la particularité d'une communauté. Le théâtre social se professionnalise dans la scène artistique car l'utilisation de groupes marginalisés, avec pour finalité un spectacle esthétique, apporte de plus en plus de financement dans les années 2000. Sur mon futur terrain, les logiques

⁵⁷ « the trainers are or should be skilled professionals able to consider in depth all the social, psychological, relational, and theatrical implications of their interactions with the group and the context » [Schininá, 2004 : 23].

économiques, politiques et sociales devront être repérées, sans pour autant chercher une forme puriste du théâtre social car il ne s'agit pas de mon sujet.

3.1.2 Le théâtre de l'Opprimé

Le théâtre de l'Opprimé est une méthode créée par Augusto Boal, qui vise à produire un théâtre politique. Pour Boal, le théâtre est par nature politique car c'est une activité de l'homme, qu'il conçoit comme une arme de libération. Au départ, le théâtre était une pratique festive du peuple. L'aristocratie l'aurait transformée en deux groupes, séparant le peuple en spectateurs passifs, et en comédiens sur scène. Ce théâtre se base sur la recherche de « la poétique de l'opprimé » qu'il définit comme « la conquête des moyens de production théâtrale » [Boal, 1996 : 8]. J'ai fait le choix de développer particulièrement le Théâtre de l'Opprimé dans ce mémoire car il a pour objectif de mettre en action le spectateur de théâtre, mais surtout de sortir la personne spectatrice de son quotidien, en lui donnant des instruments pour se libérer de son oppression. Grâce aux techniques multiples du Théâtre de l'Opprimé, que nous développerons plus amplement dans la partie suivante, Boal déploie la notion de « communication esthétique ». Cette dernière est rendue possible par un théâtre qui est outil, langage et arme [Boal, 1997 : 15]. Cette démarche me semble intéressante à calquer sur la notion de performativité migrante, dans la mesure où le Théâtre de l'Opprimé souhaite engendrer l'action via le théâtre, afin de transformer le social.

Augusto Boal naît au Brésil en 1931. Il mène dans son pays d'origine des pièces de théâtre classiques et contestataires jusqu'en 1971. Puis il est contraint à l'exil à la suite des deux coups d'États de 1964 et 1968, car son théâtre est considéré par le régime comme subversif. Il raconte dès la préface de son premier ouvrage⁵⁸ :

« En 1971, j'ai dû quitter mon pays. A 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 la médiation des acteurs, j'ai dû me

⁵⁸Préface à l'édition de 1996 : BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

confronter directement avec les spectateurs, en travaillant « avec », « sur » et « pour » eux » [Boal, 1996 : 1].

Cette situation d'inconfort et d'instabilité est le point de départ de la systématisation du Théâtre de l'Opprimé. Boal inscrit le travail qu'il accomplit avec ses groupes afin de pouvoir le reproduire et l'enseigner.

Avant de nous plonger dans la méthode, nous allons faire un détour par les principes du TO. Premièrement, le théâtre est politique car il est une action de l'homme. Le débat sur le lien entre théâtre et politique existait déjà à l'époque Antique. Aristote sépare la poétique de la politique qui sont pour lui deux systèmes autonomes qui dépendent de lois spécifiques, et qui ont des propos et des objectifs propre⁵⁹. La poétique d'Aristote incarne l'oppression pour Boal, car elle donne une vision du monde parfaite ou perfectible. Elle rend le peuple spectateur de sa vie en lui inculquant des images présentées comme vraies et réelles, à l'instar de la télévision et du cinéma. Pour Boal, le théâtre est un entraînement pour la vie réelle, il est la répétition de la révolution. Autrement dit, la fiction est un moyen de se préparer à agir dans la réalité. En cela Boal s'écarte du système tragique d'Aristote qui présente l'efficacité du théâtre dans son versant cathartique⁶⁰. Dans le Théâtre de l'Opprimé, le spectateur ne délègue pas de pouvoir au personnage, afin qu'il agisse pour lui sur sa conscience. Le spectateur opprimé devient protagoniste de l'action dramatique et donc de sa vie [Boal, 1996 : 4].

Cependant, le passage de spectateur à acteur est un processus fastidieux. Le Théâtre de l'Opprimé a pour autre principe de permettre cette transformation. Le premier défi du praticien est de changer la perception que les participants peuvent avoir du théâtre. S'adressant à un public dit « populaire », le Théâtre de l'Opprimé doit rompre avec la conception galvaudée du théâtre aristocratique que les participants peuvent avoir. Ou bien, si le théâtre leur est inconnu, il doit avant tout leur apprendre les principes de bases. « C'est pourquoi il ne faut pas commencer par quelque chose qui leur est étranger (les techniques théâtrales qu'on enseigne ou qu'on impose), mais par le corps même des personnes qui se proposent de participer à l'expérience » [Boal, 1996 : 20]. En effet, la maîtrise de la production théâtrale commence par la maîtrise de son corps. Pour cela, le Théâtre de l'Opprimé apprend aux personnes à le connaître afin de le désaliéner. Par des exercices, les « spect-acteurs » doivent prendre conscience des réelles potentialités de leur corps. Par la suite, ils pourront apprendre à le rendre

⁵⁹ Les écrits sur la poétique d'Aristote sont datés de 335 avant JC.

⁶⁰ C'est-à-dire, chez Aristote, une purgation des passions, une purification de l'âme (Poétique VI VIII)

expressif, afin de se détacher de la parole. Le théâtre devient langage, il permet de communiquer et d'agir. Après ses étapes, la représentation du Théâtre de l'Opprimé doit être un moment de production d'un discours du groupe sur lui-même. Grâce à l'abolition de l'opposition comédien/spectateur, chacun peut intervenir au cours de la représentation afin de participer activement à la réflexion en jeu. Mais par quelles techniques cela est rendu possible ?

3.1.3 La pratique du Théâtre de l'Opprimé : quelques méthodes théâtrales pour transformer le social

Je vais dans cette partie développer les méthodes du Théâtre de l'Opprimé qui pourraient être appliquées à un travail avec des personnes en situation d'exil, depuis les exemples de terrain d'Augusto Boal. De plus, je vais porter une attention particulière sur mon futur terrain à ces catégories car elles sont éventuellement utilisées par les praticiens. Si ce n'est pas le cas, les méthodes du Théâtre de l'Opprimé peuvent être testées dans l'optique d'une anthropologie plus appliquée ou expérimentale. L'idée n'est pas de faire un résumé de ces ouvrages, mais de voir quelles techniques théâtrales pourraient s'avérer efficaces pour travailler concrètement sur la performativité des migrants. La notion de performativité associée à la situation d'exil comporte au moins deux aspects. D'une part il peut s'agir de l'effet péjoratif engendré par le statut de migrant (peur, méconnaissance, préjugé), et d'autre part l'utilisation politique par les exilés de manière consciente, afin d'agir sur son quotidien (retournement du stigmaté). Autrement dit le TO veut faire prendre conscience de l'effet des oppressions vécues et d'en discuter, afin de trouver un moyen de s'en libérer. Mon choix s'est penché sur deux pratiques issues d'un ouvrage technique de Boal⁶¹ : le théâtre-image et le théâtre forum. Pour éviter une idéalisation des techniques de TO, je reviendrai sur les échecs et les limites de ce dernier en France.

La technique du théâtre-image part du principe que l'oppression se loge jusque dans l'inconscient. L'objectif est de représenter l'oppression des spectateurs par un tableau humain. L'exercice commence par la formation d'un groupe de spectateurs qui doit jouer la thématique choisie, en faisant des statues avec leurs corps devant le reste du groupe qui reste le public de la scène en cours. Autrement dit, tous sont spectateurs, mais le terme public vaut pour ceux qui

⁶¹ Boal Augusto, 1997, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

ne jouent pas. Les spectateurs forment un groupe de statues qui symbolise une oppression commune. Chaque statue est présentée au public qui peut proposer une deuxième statue si l'oppression représentée ne lui convient pas. Si cette dernière ne plaît toujours pas, le public pourra modifier la première statue ou la compléter. « Quand finalement tout le monde sera d'accord, on sera parvenu à la statue réelle, qui est toujours la représentation d'une oppression » [Boal, 1997 : 24]. Par la suite, les spectateurs doivent construire la « statue idéale » qui symbolise la disparition de l'oppression et l'avenir nouveau du groupe à la suite de sa libération. Puis une discussion se poursuit autour de la « statue réelle » qui a pour sujet la projection de la réalité souhaitée de manière concrète. Enfin, les spectateurs modifient au ralenti la statue qu'ils jouent en fonction des mots du public resté assis [Boal, 1997 : 25].

Boal a utilisé cette technique en Suède avec une population d'immigrés et de suédois. Il a proposé aux émigrés de se représenter eux-mêmes. Les statues produites étaient des positions qui exprimaient l'aide, le travail, le désespoir. Par la suite, il proposa aux suédois de se représenter eux par rapport aux émigrés ; tous exprimèrent par leur statue la solidarité [Boal, 1997 : 26]. Cependant Boal remarque :

« C'était extraordinaire de voir que malgré l'énorme effort qu'ils faisaient, et qui était visible, personne ne se touchait physiquement : les demandes d'aide et les propositions ne se rejoignaient pas, étaient isolées. J'ai laissé se prolonger l'exercice, et le public voyait bien que l'aide était purement fictive. C'est devenu encore plus évident quand j'ai insisté pour que l'exercice se prolonge encore ; alors le public a pu constater avec stupeur qu'aucun bras ouvert ne s'approchait de la jeune femme noire allongée qui demandait de l'aide » [Boal, 1997 : 26].

Ce moment de théâtre rend visible une différence fondamentale entre le désir d'aider et la mise en action de ce désir. Il a permis de faire prendre conscience que si le désir était « réel », les spectateurs seraient allés aider la jeune femme sur le sol, car au moment de la représentation, c'est elle qui était en détresse. On voit dans les remarques de Boal que le Théâtre de l'Opprimé veut être un outil de répétition par la fiction, afin de préparer l'action sur le réel. Il permet dans le cas présenté ci-dessus de s'entraîner à agir sur le moment, et de ne pas rester dans des idées. Cet exemple du théâtre-image est intéressant pour moi car même si futures observations ne sont pas spécifiquement attachées à du théâtre-image, il permet de m'interroger sur l'objectif de l'utilisation du théâtre. Est-il un outil d'action sur le réel ? Un moment d'autoreprésentation de soi ? De prise de conscience ? En effet, l'exemple montre que le théâtre peut être révélateur de désirs et d'actions de groupes apparemment différents, et les faire communiquer, ou en tous cas,

entrer en relation durant la représentation. Le théâtre peut être utile pour les migrants eux-mêmes, mais également aux acteurs qui gravitent autour d'eux car il engendre de la réflexivité.

Je vais exposer maintenant une autre méthode créée par Augusto Boal, certainement plus populaire que la première, le théâtre forum. Cette méthode développée au Brésil prend la forme de répétition où se joue des discussions. Sa technique a changé une fois pratiquée en Europe car la forme conventionnelle du théâtre appelle à une représentation finale. Boal s'est donc adapté en scénarisant les répétitions. Cette technique théâtrale est plus répandue en France car elle est employée aujourd'hui comme un outil de médiation et de bonne entente, notamment dans les entreprises. Cependant son créateur n'avait pas pour objectif de régler les conflits. « Le théâtre forum est une sorte de Lutte, ou de jeu, et comme tout jeu ou toute lutte il a ses règles ». En effet, la dramaturgie doit faire ressortir les caractéristiques de chaque personnage afin de rendre visible leur idéologie. Le spectateur doit pouvoir identifier les traits des personnages facilement par son jeu et ses costumes. La pièce doit être d'un genre qui permet de parler de situation concrète (ce qui exclut le surréalisme ou l'irrationnel). Les scènes doivent avoir un sujet représentatif du public et partagé par ce dernier. Boal appelle cette ligne directrice l'« expression » de la scène [Boal, 1997 : 39].

Le « spectacle-jeu » du théâtre forum se déroule selon les étapes qui suivent. Dans un premier temps, les acteurs jouent une pièce de manière conventionnelle pour présenter un regard sur le monde. La pièce s'interrompt pour laisser place à l'avis des spectateurs sur ce qu'ils voient. Sont-ils d'accord ? Souvent non, car l'objectif de la proposition des personnages est de stimuler le débat. Puis les comédiens recommencent de manière identique la pièce. « La lutte jeu consiste en ce que les acteurs tenteront d'achever la pièce de la même façon, et que les spectateurs tenteront de la modifier en montrant que de nouvelles solutions sont possibles et valables » [Boal, 1997 : 40]. Les acteurs représentent le monde dans sa réalité oppressive. Les spectateurs s'entraînent à se délivrer de l'oppression via le « spectacle-jeu ». Le protagoniste qui commet une erreur dans la pièce, c'est-à-dire qui laisse l'oppression se produire, peut être remplacé par un spectateur afin qu'il agisse de manière à améliorer sa situation. Il suffit de dire « stop » pour interrompre le déroulement de la pièce. Le spectateur prend alors la place de l'acteur, et la pièce redémarre en improvisant sur ses nouveaux choix. Cependant, les acteurs intensifient l'oppression pour montrer la difficulté de se libérer de la réalité. Quand le spectateur protagoniste renonce, l'acteur sorti du jeu reprend place et la pièce continue selon l'ordre de la sujétion jusqu'à ce qu'un spectateur dise stop de nouveau, et ainsi de suite. Quand un spectateur réussit à se sortir de l'assujettissement, les autres sont autorisés à prendre la place de n'importe

quel acteur afin de jouer les situations d'oppression oubliées ou non connues par les acteurs, puis de jouer leur libération. Les spectateurs mettent en jeu leurs oppressions avec l'aide des acteurs qu'ils ont remplacé, afin de rendre visible une réalité du monde vécu. Le théâtre forum a pour objectif d'arriver à une fin qui soit la libération du groupe spectateur. Mais chaque issue est explicitée afin de les discuter et de les comprendre. Pour finir, les spectateurs partagent un « modèle d'action future » qu'ils mettent en jeu pour clore la séance [Boal, 1997 : 40-42].

Le théâtre forum est intéressant car il engage dans une réflexion entre acteurs professionnels et spectateur-acteurs. Ils construisent une réflexion ensemble pour réfléchir au quotidien des individus, et les entraîner à agir dans la réalité. Le savoir ne découle pas de l'observation de la pièce comme en tragédie, mais c'est la pièce qui construit la connaissance. Ainsi, la notion de performativité ressort de la performance théâtrale elle-même, mais aussi du gain de performativité dans le réel grâce à l'entraînement dans la fiction. Dans le cas des situations d'exil, il pourrait être efficace d'utiliser le théâtre forum car il donne accès à des discours produits par et pour les migrants. L'intervention des spectateurs enseigne sur leur vécu sans passer par des médiations juridiques ou associatives par exemple. Elle permet de rendre compte d'avis divergents au sein même d'un groupe, et de partager les conflits depuis une forme scénarisée. Les discours produits par le théâtre forum sont à mon avis, des matériaux ethnographiques endogènes précieux pour l'anthropologue.

3.2 L'art pour exprimer la migration

Je vais maintenant interroger l'art comme vecteur d'expression de la migration. Cette partie a également pour objectif de tester la réciproque de cette hypothèse. La migration peut-elle être artistique, ou en tous cas une performance ? Pour réfléchir à cette question, je vais m'appuyer sur la notion de techniques du corps proposée par l'anthropologue Marcel Mauss. Le comédien utilisant son corps comme instrument pour jouer, il peut donner une représentation de la migration. Avec l'appui des travaux sur les *Subaltern Studies* de l'historienne Isabelle Merle, je propose d'étendre le concept de Mauss à la migration, afin de concevoir les moyens d'action des personnes en situation d'exil comme des pratiques politiques. Enfin, l'apport de la sociolinguistique nous donnera des outils méthodologiques pour analyser la migration sous

l'angle de la performance, notamment grâce aux travaux de Mahamet Timera, Annalisa Maitilasso, Johanna Probst, tous trois sociologues de la migration et grâce aux analyses de science du langage et de littérature de Cécile Canut et Alioune Sow. Il s'agira par la suite de voir si ces apports méthodologiques provenant du terrain pourront s'appliquer sur le mien, et voir quelles pistes de recherches s'ouvrent à moi.

3.2.1 Peut-on parler de performativité migrante ?

Les praticiens du théâtre comme Augusto Boal, mais aussi les spécialistes de l'ethnoscénologie ou de l'anthropologie théâtrale, remarquent que les personnes qui commencent le théâtre ont une gestion de leur corps limitée. Les premiers exercices consistent à se libérer des conditionnements corporels du quotidien, qu'ils soient culturels ou sociaux, temporaires ou liés à des activités de longue date. En effet, le corps est façonné par ce qui l'entoure, et peut être reconditionné afin de le modifier. Ces praticiens remarquent également des variations de technique artistique qui ont pour origines les différents types de disciplines, mais aussi des différences culturelles, qui norment les pratiques et donc les corps. Marcel Mauss a fait une proposition pour l'analyse de ces phénomènes qu'il appelle *Les techniques du corps* [2002/1934]. Mauss appelle technique « un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique » [Mauss, 2002 : 9]. La technique est donc liée à un apprentissage précis qui est transmis d'un individu ou d'un groupe à un autre. Les techniques du corps peuvent évoluer dans le temps, ce qui montre bien la nature sociale de l'objet. Marcel Mauss considère que la technique est intrinsèquement liée à l'usage d'instruments, dont le corps serait le premier. Il classifie les techniques du corps en fonction de l'âge, du sexe, et de la manière de transmettre. Ces facteurs constituent l'*habitus*⁶² d'une personne. L'auteur fait une énumération des manières de classer les techniques du corps en fonction des âges et de leurs activités associées. Chez les adultes, Mauss repère une catégorie où l'on peut faire entrer le théâtre : « les techniques de l'activité, du mouvement ». Celle-ci regroupe la marche, la course, la danse, le saut, le fait de grimper, le fait de descendre, la nage, les mouvements de force [Mauss, 2002 : 17-19]. « Ce qui ressort très nettement de celles-ci [ces

⁶² « Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition » [Mauss, 2002 : 7].

techniques] c'est que nous nous trouvons partout en présence de montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes » [Mauss, 2002 : 21]. En fait, les techniques sont des moyens de rendre efficace des suites d'actions. Si cette question m'intéresse pour parler de performativité migrante, c'est parce qu'elle permet de penser la migration comme une suite d'apprentissages de techniques spécifiques, liées même à l'activité (non pas dans son sens ludique mais pratique) de migrer. Par exemple, une trajectoire choisie avec ses obstacles particuliers fait l'objet d'apprentissages, de partage et de transmission de techniques et de connaissances afin de multiplier les chances d'arriver au point choisi. Cela peut s'exprimer par des activités très concrètes comme la nage⁶³, l'utilisation de réseaux sociaux, jusqu'à l'apprentissage du langage juridique et la maîtrise de son *ethos*. À partir de ce point de vue, il est possible de parler de « corps migrant », non pas comme une masse uniforme mais comme des comportements, des *habitus* physiques repérables. Le théâtre apprend également une technique, celle du jeu, qui est l'occasion de travailler sur l'*habitus* de la migration, pour le rendre visible sous une forme artistique. Ceci n'est qu'une hypothèse qu'il faudra vérifier sur le terrain. Mais il existe une première piste théorique que je souhaite attacher à la notion de technique du corps, il s'agit de l'*agency*. En effet, la notion d'*agency* est un concept qui prône la mise en valeur l'intentionnalité des personnes subalternes, leur capacité à agir consciemment. Les techniques du corps permettent de penser la migration comme une suite d'apprentissages souhaités et réfléchis, comme un choix qui ne provient pas que de la force du désespoir⁶⁴. Le théâtre peut être un outil de mise en valeur de ces actions.

En effet, parler de technique du corps pour traiter de la migration permet, à mon sens, de redonner de l'*agency* au parcours des migrants, c'est-à-dire le témoignage « d'une marge et capacité d'action et d'une « conscience rebelle » » [Merle, 2004 : 140] qu'il convient alors d'analyser. Cela est utile « pour réhabiliter le sujet et pour rendre compte de sa façon de voir le monde et de sa volonté de le changer ». Cette proposition d'analyse depuis la pratique de la migration permettrait de valoriser les stratégies des acteurs « contre une vision misérabiliste et victimisante, renouvelant les paradigmes classiques de la sociologie des migrations (déracinement, assimilation, *noria*, enclaves, colonies...) » [Timera, 2014 : 2]. De surcroît, le théâtre peut servir d'outil pour écrire l'histoire en train de se faire, à la manière du mouvement

⁶³ Voir pour exemple de film *Welcom* de Philippe Loiret qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui apprend à nager pour rejoindre l'Angleterre par la Manche.

⁶⁴ Lors de deux événements « scène ouverte » au Tables Rondes de la Friche à Marseille ayant pour thématique la migration, le discours dominant des associatifs est porté sur la misère vécue, l'énergie du désespoir, et l'obligation du départ.

indien des *Subaltern Studies*. En effet, une pièce de théâtre est l'occasion de se raconter soi, et de participer à la construction d'une connaissance historiographique plurielle « vue d'en bas », (*an history from below*) portée par Guha dans les années 1980 [Merle, 2004 : 144]. Selon ce point de vue, on peut parler d'une performativité migrante, où les migrants deviennent agents de leurs parcours et comédiens de leurs histoires.

3.2.2 Se raconter, se jouer et recommencer

Les migrants qui arrivent sur le territoire européen sont confrontés à un apprentissage, celui de se raconter. En effet, une personne arrivant sur le territoire français peut faire une demande d'asile afin d'être protégée par le pays où elle se trouve. Cependant le durcissement de la législation européenne rend de plus en plus difficile une arrivée dans la légalité. L'adoption de nouvelles directives formalise « les qualités du « réfugié » conventionnel, notamment par la directive dite « qualification » qui crée un statut de protection subsidiaire permettant de protéger des personnes dont le profil ne cadre pas avec la définition de ce premier » [Probst, 2011 : 64]. Pourtant, la réalité des faits est plus complexe. L'instruction de la demande d'asile par L'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (OFPRA), et plus particulièrement l'entretien de l'instruction, met face à face l'histoire du demandeur et la décision de l'agent de l'institution. Le récit du demandeur doit correspondre aux critères de l'OFPRA pour être recevable et donner suite aux démarches de régularisation, ce qui fait que la recherche de « la crédibilité prend souvent le pas sur celle de la qualification juridique des faits » [Probst, 2011 : 80]. En effet, les demandeurs d'asiles sont perpétuellement sollicités à la production d'un discours biographique qui devient stéréotypé afin de correspondre aux normes juridiques. En d'autres termes, les demandeurs d'asiles doivent à cette occasion accomplir une performance, celle de la présentation de soi, face à des inconnus et parfois dans une autre langue, afin de convaincre de la véracité de leur discours [Probst, 2011 : 67].

C'est pourquoi Annalisa Maitilasso propose d'analyser l'entretien biographique comme une production hybride entre une construction ethnographique et un nouveau genre littéraire autonome [Maitilasso, 2014]. Les discours sur et de la migration regroupent de multiples voix qui se contredisent, entrent en concurrence ou se complètent. Le récit biographique des migrants

peut être considéré comme une forme de performance littéraire diachronique. « Le schéma biographique s'accorde, de fait, d'une manière harmonique à un parcours qu'on veut sonder dans son évolution temporelle : en suivant le déploiement d'une expérience migratoire concrète et ordonnée selon des coordonnées espace-temps, nous visons à retracer une trajectoire sociale » [Maitilasso, 2014 : 2]. Cette source littéraire engendrée par les techniques d'enquête du récit de vie est produite et utilisée aussi bien par les sciences sociales que les journalistes ou les milieux militants. C'est pourquoi Maitilasso nous propose de concevoir la production de ces récits biographiques comme une pratique discursive des migrants et d'analyser les matériaux qui la composent.

L'utilisation du récit de vie, de la biographie et des mémoires de migration [Maitilasso, 2014 : 3] fait débat dans les sciences sociales. Certains remettent en cause sa valeur heuristique [Bourdieu, 1986] quand d'autre insistent sur sa capacité à lier le micro-social au macro-social [Chevalier, 1979]. Dans tous les cas, la biographie a une utilité indéniable, celle de donner une autoreprésentation de soi des acteurs impliqués et de leur contexte social, en d'autres termes de permettre l'accès à la création d'une identité narrative [Maitilasso, 2014 : 4]. Peut-être pouvons-nous attendre le même effet du récit théâtral ? Si je suis amenée à faire des entretiens biographiques, il faudra que je prenne en compte le caractère provoqué des unités de sens et de temps engendrés par ma demande. Car à force d'être sollicités selon la formule « Raconte-moi ta migration »⁶⁵, les migrants ont appris à sélectionner les matériaux bibliographiques en fonction de la requête de l'enquêteur.

« Il serait tout de même naïf de penser qu'il n'existe pas, en Afrique, de multiples récits de migration indépendants des sollicitations des enquêteurs, ainsi qu'une production intense de performances autobiographiques et une forte conscience de la part des migrants eux-mêmes de l'intérêt social de leur expérience » [Maitilasso, 2014 : 6]. En effet, raconter son histoire est une performance qui vise à attirer et à s'adapter à l'auditeur. Lors de son terrain au Mali, Maitilasso remarque qu'il existe deux tendances dans les récits des migrants de retour. Les personnes font une rétrospective de leur parcours migratoire en insistant sur leur intentionnalité. Ou bien les migrants individualisent les raisons de leur départ, depuis un répertoire collectif partagé [Maitilasso, 2014 : 8]. C'est pourquoi les récits de migration semblent se répéter.

Mais ce phénomène n'est pas conscient et propre à la migration, c'est l'effet d'une intériorisation des récits, autrement dit, la création d'une mémoire collective. L'analyse

⁶⁵ Titre de l'article présenté

discursive de Maitilasso met en lumière qu'un récit se base sur des discours antérieurs, qui sont eux-mêmes nourris par l'histoire culturelle dans laquelle ils émergent. Ainsi, on peut repérer dans un discours les « expressions significatives » [Maitilasso, 2014] d'un groupe, qui sont dans le cas des émigrés maliens, l'aide à sa famille, la rhétorique officielle du pays qui légitime le départ, le cadre de réflexion général sur la migration à l'étranger. Cette méthodologie me sera utile sur le terrain, car elle permet de mettre en exergue les thématiques principales des pièces qui traitent de la migration, mais aussi de faire une analyse comparative avec les « expressions significatives » hors du jeu.

Enfin, Maitilasso pointe un élément capital à prendre en compte pour mon futur terrain, la capitalisation des discours migrants. En effet, certains récits sont élevés en exemple, et les personnes qui les portent en référence. C'est le cas de Thierno, expulsé de France de retour au Mali, dont l'histoire se retrouve dans une multitude de références journalistiques, scientifiques et de reportages. « Sa vie racontée est intentionnellement proposée comme un fait social et, en tant que tel, elle est pondérée sur la base de ce que l'on pourrait définir, dans un glissement conceptuel, comme sa « valeur commerciale » ou sa valeur d'échange, à savoir la possibilité de convertir le récit en bénéfices d'ordre différent » [Maitilasso, 2014 : 12]. Ce n'est pas le bénéfice économique qui est cherché en priorité, mais une plus-value symbolique. Pour le cas de Thierno, le fait de côtoyer des chercheurs et journalistes européens, représentation d'une classe intellectuelle, riche et blanche, change son quotidien en termes de prestige et d'influence dans la vie associative [Maitilasso, 2014 : 12]. De plus, apprendre à performer et à utiliser son récit autobiographique permet de reprendre une place dans la narration.

Néanmoins, cette capitalisation est à double tranchant. Le récit de sa migration donne une identité transitoire qu'il advient de défendre et de présenter positivement pour qu'elle soit favorable à l'individu. C'est pourquoi je me demande si le théâtre est un média efficace pour une bonne présentation de soi et si oui, par quelles techniques. De plus, l'enjeu du spectacle ajoute une dimension économique qui n'est pas le cœur de ma problématique mais que je ne peux évincer de la pratique. Il me faudra voir si le théâtre a, en France, ce double enjeu de création d'une identité migrante particulière, et si cette autoreprésentation de soi a de l'effet dans le quotidien des personnes.

3.2.3 Des pièces pour et par les migrant : Le cas du théâtre des réfugiés d'Afrique centrale

Pour apporter un premier exemple ethnographique à l'appui de l'analyse ci-dessus, je vais présenter un des seuls travaux qui traite de la mise en scène d'un parcours migratoire par et pour des migrants. Cécile Canut et Alioune Sow [Canut et Sow, 2014] proposent de comprendre la circulation des discours sur la migration depuis l'analyse d'une pièce de théâtre. Il s'agit de la pièce intitulée *Essingan*, écrite et produite par des migrants refoulés du Mali. Partant du constat que depuis les années 90 les discours sur la migration proviennent essentiellement du Nord [Canut et Sow, 2014 : 14], les auteurs souhaitent sortir des discours soit criminalisant (celui des institutions et des média) soit victimaires (celui des associations), en apportant un point de vue endogène. La pièce de théâtre *Essingan* apparaît alors comme un outil pour rompre avec les discours souvent dichotomiques sur la migration, ce qui n'est pas négligeable quand les deux paradigmes dominants ont de l'effet sur la gestion des frontières et l'image des migrants à l'international. Ce « théâtre action » est un moyen efficace de représenter la réalité sociale depuis les multiples possibilités qu'offre la mise en scène. La méthodologie proposée par les deux auteures est une clé d'analyse pour mon terrain à venir, surtout si je travaille avec des personnes qui ont pour objectif la création d'une pièce.

Les premiers éléments à repérer sont les types de discours que ces nouvelles formes dramaturgiques promeuvent, la nature du militantisme, l'instrumentalisation des performances, « ainsi que les réalités et conditions dans lesquelles elles émergent, donnant naissance à des répertoires renouvelés, contrastés » [Canut et Sow, 2014 : 3]. En effet, la forme que prend la pièce et le sujet qu'elle traite sont déjà des éléments ethnographiques. Dans le cas d'*Essingan*, l'un des objectifs est de stimuler et de créer des relations sociales entre les acteurs et les destinataires. La pièce s'inscrit au centre de mouvements sociaux et associatifs tels que l'Association Malienne des expulsés (MAE). Les acteurs sont tous migrants, et plus particulièrement des refoulés du Maroc. Par exemple, les auteurs détaillent :

« Présentée par des amateurs d'ordinaire peu présents sur la scène théâtrale malienne, la pièce privilégie l'improvisation comme pratique théâtrale, elle-même inspirée de parcours personnels. Relatant leur trajectoire jusqu'au Maroc puis leur expulsion vers le Mali, les « voyageurs », ainsi qu'ils se nomment, prennent la parole de manière singulière à travers cette pièce en rejouant une partie de leur vie sur un mode performatif et artistique particulier, alternant comique et gravité » [Canut et Sow, 2014 : 4].

Dans le contexte malien, le théâtre s'est vu attribué une fonction médiatrice entre les différents discours sur la migration. Il est un mode de légitimation de la parole de la société civile et du discours officiel, car il valorise les expériences personnelles en rendant compte des choix et des logiques migratoires lors de manifestations militantes. En outre, c'est un outil de légitimation, d'*empowerment* et d'inclusion [Canut et Sow, 2014 : 6]. Ces caractéristiques peuvent être aussi valables pour le cas français, d'autant plus que les activités théâtrales sont souvent proposées par des associations. Il s'agira cependant de différencier et spécifier ses enjeux, en fonction du contexte social particulier de Marseille. Il faudra que je rende compte des interactions qu'engendre la pratique et les intentionnalités individuelles et collectives des acteurs qui participent. Par exemple, *Essingan* est une pièce jouée uniquement dans des lieux qui ont vocation à débattre et à discuter de la migration, afin de sensibiliser à la question migratoire en donnant à voir des pratiques renouvelées.

Une pièce de théâtre a la possibilité d'agir sur la perception que les spectateurs ont de la migration en proposant une thématique et un traitement du sujet qui sort des paradigmes dominants. « *Essingan* met à profit une technique théâtrale qui permet, comme l'a suggéré Loren Kruger (1999 :148, notre traduction) au sujet du théâtre sud-africain, de mettre en exergue la geste sociale plutôt que les sentiments individuels » (« *highlight the social gest rather than the individual feeling* ») » [Canut et Sow, 2014 : 8]. C'est ce qu'on appelle un théâtre de conscientisation. Il cherche à éduquer et informer sur une situation particulière.

Pour cela, le théâtre dispose de divers procédés, notamment comiques, afin de défaire les préjugés sur la migration. Tantôt commentaire sur la situation quotidienne des migrants, tantôt raillerie sur l'imaginaire autour de la migration, les procédés comiques permettent de dénoncer les obstacles à la circulation des personnes, de réactualiser une réalité vécue et de la présenter à un public international. Le comique ne doit pas tomber dans le divertissement, c'est pourquoi la pièce alterne avec des moments plus dramatiques ou didactiques.

Enfin j'aimerais revenir sur un point que je pense crucial pour mon futur terrain. Il s'agit du rapport à la langue et d'apprentissage du français, car c'était le sujet d'une pièce à laquelle j'ai assisté cette année lors de la biennale des écritures du réel à Marseille⁶⁶. Le théâtre permet de jouer sur les mots, et notamment de mettre en scène la parole [Canut et Sow, 2014 : 15]. Une

⁶⁶ Il s'agit de la pièce *Barbare Isthme* « Performance à plusieurs voix d'un texte de Laurent Colomb mise en scène par Karine Fourcy, sur l'apprentissage du français comme langue d'emprunt et l'expatriation, écrit lors d'une résidence parmi des élèves nouveaux arrivants du collège Henri Wallon (Marseille) » cf le programme sur le site : <http://www.theatrelacite.com/wp-content/uploads/2017/11/PRE-PROGRAMME-BIENNALE-4.pdf> consulté le 13/02/2018. Se référer à l'annexe 1, billet d'entrée de la pièce.

pièce est l'occasion de performances langagières composées d'une multitude de genres, de formes et de langues. La mise en scène permet de rendre visible l'hétérogénéité de la catégorie de migrant, dont la principale « marque différentielle concerne les nationalités et les langues » [Canut et Sow, 2014 : 16]. De surcroît, les performances langagières permettent de rendre visible les différentes langues rencontrées par les voyageurs lors de leur périple, les différentes confessions, les différents statuts. Autrement dit, elles permettent de jouer sur les différents habitus pour mettre en lumière qu'un parcours migratoire n'est jamais solitaire et pourtant isolant.

Cette analyse de Canut et Sow m'est utile pour me familiariser avec la sociolinguistique et ses techniques. Cependant je souhaite sur mon terrain mettre la focale sur le processus de création de la pièce, et en quoi il permet de faire lien, ce qui n'est pas rendu visible par le présent article.

3.3 Un terrain en devenir : ouverture sur de nouveaux outils conceptuels

Cette dernière partie a pour objectif de présenter des concepts et des outils qui pourront m'être utiles sur un terrain qui mêle migration et art. C'est l'occasion pour moi de présenter des travaux en cours qui me semblent intéressants pour sortir des représentations macrosociales de la migration qui saturent les discours sur l'exil de termes juridiques et économiques. Pour cela je vais ouvrir mon cadre théorique à des concepts plus littéraires et artistiques. Alexis Nouss, professeur en littérature générale et comparée, est titulaire de la chaire « Exil et Migration » au Collège d'études mondiales. Depuis la littérature, il propose de se débarrasser de la notion de migrant pour remettre la focale sur l'expérience vécue par les personnes. Harchi et Le Gallic, provenant toutes deux des études littéraires, nous apporteront un exemple d'exilé artiste, Kateb Yacine, afin de penser l'exil comme une source de création. Enfin, depuis le projet interdisciplinaire de l'*antiAtlas des frontières*, je présenterai la pertinence heuristique de travailler avec l'art sur la question migratoire, pour finir sur une présentation des structures marseillaises existantes. Cette présentation non exhaustive est une première projection sur le terrain.

3.3.1 L'exil comme source de création : l'exemple du théâtre maghrébin en France dans les années 70

Alexis Nouss propose de différencier la migration de l'exil. Il met en exergue une définition de l'exil qui est attachée à l'expérience humaine, « à l'intériorisation par l'étranger des ambivalences psychologiques provoquées par les déplacements migratoires dans la modernité de son époque » [Nouss, 2015 : 10]. L'exilé n'est pas une catégorie socio-économique ou géopolitique contrairement au migrant, il est « l'être frontière qui n'a pas de frontière » [Simmel 1993 cité par Nouss, 2015 : 11]. Nouss constate que des figures artistiques tels que Dante ou Victor Hugo ne sont pas appelés migrants, mais sont plutôt des exilés artistes, car il est difficile de les associer -ou en tous cas de les réduire- à la figure du migrant sans-papier. L'auteur propose la notion de « condition exilique » [Nouss, 2015] pour caractériser une expérience de vie, pour rendre compte de trajectoires, finalement pour parler d'un fait anthropologique, celui du déplacement. La proposition d'Alexis Nouss s'adresse aussi à des corps sans vie, car sa volonté première est de défendre une autre vision du migrant, afin d'esquisser un droit d'exil. Les réflexions d'Alexis Nouss mettent en lumière le caractère poétique de la notion d'exil, que celle de migrant semble exclure. En effet, Victor Hugo et Dante ne sont pas appelés migrants, au même titre que Brecht, Camus ou Mnouchkine. Est-ce parce qu'ils sont artistes ? Ou bien car l'exil est une source de création quand la migration est un statut ? Ces questions sont liées à celles déjà évoquées sur les pratiques langagières, les plus-values symboliques qu'apporte l'art, et les enjeux de domination dans les langues. Je propose de discuter ici du croisement disciplinaire entre littérature, théâtre et migration, depuis l'exemple du théâtre maghrébin des années 70.

Kateb Yacine est un écrivain né en Algérie en 1929. Il s'installe à Paris en 1952, puis erre de pays en pays (Algérie, Allemagne, Russie, Viet-Nam) pour des motivations personnelles ou des raisons politiques. L'œuvre de Kateb Yacine se centre sur la thématique de l'exil depuis son vécu personnel. Une des caractéristiques de cette figure d'exilé artiste, est la recherche de l'hétérodoxie, d'un lieu artistique qui ne soit ni associé à son pays de naissance ni à un autre. « L'homme a voyagé, de lieux prévisibles en lieux imprévus, convaincu qu'« il n'y a plus alors d'Orient ni d'Occident », recherchant partout, pour sa pensée, de nouveaux espaces à investir, où se renouveler » [Harchi, 2012 : 113]. Dans les pièces de Kateb Yacine, les personnages qu'il crée témoignent de son vécu et de celui de ses proches. L'esthétique est un outil pour parler de l'intime et rapporter une expérience qui est rendue collective par l'allusion à des lieux, des

souvenirs bouleversants. Par exemple l'apprentissage de la langue française est exprimé par l'auteur comme une rupture avec sa langue maternelle que la colonisation va en plus mettre en concurrence. Mais cette réalité n'est pas univoque. Harchi met en lumière que l'étude de la littérature des Algériens contemporains de Kateb Yacine, permet de se rendre compte de manière endogène, de la multiplicité des points de vue. En effet, l'écriture peut être pour l'auteur un outil d'introspection. « La création littéraire, parce qu'elle nécessite un grand effort de réflexivité, amplifie le sentiment de bouleversement vécu par l'individu et le conduit à se positionner, socialement, de manière à pouvoir donner du sens, poétiquement, à ce qu'il a vécu » [Harchi, 2012 : 115].

L'arrivée en France de l'œuvre de Kateb Yacine, et plus particulièrement de la pièce *Mohamed, prend ta valise*, va engendrer la création d'une scène théâtrale sans précédent de l'immigration algérienne [Le Gallic, 2012 : 101]. Cette dernière avait déjà une base visible lors du Festival de Théâtre Populaire des Travailleurs Immigrés (la première édition date de 1975). Cependant le thème de l'exil a résonné chez ces travailleurs et a engendré des créations artistiques ayant pour sujet l'histoire partagée de l'immigration algérienne. Mais l'exil n'étant pas attaché à un pays ou une nationalité, il est une source d'inspiration pour tous ceux qui se reconnaissent dans cette expérience. Pour le cas du théâtre maghrébin des années 70, l'exil se traduit en des créations théâtrales militantes, celle d'« un théâtre du dire » [Le Gallic, 2012]. De nouvelles troupes voient le jour ⁶⁷. L'espace théâtral ressemble aux spectacles militants de cette époque, les artistes veulent sortir des théâtres conventionnels. L'oralité et le dialogue sont la base des représentations du théâtre maghrébin, qui conçoit l'œuvre improvisée comme un moyen de montrer et de partager la réalité vécue. « Lors de la tournée française [de *Mohamed, prends ta valise*], toutes les représentations sont suivies d'un débat avec le public, ce qui lui offre la possibilité de témoigner de sa propre expérience de l'exil : « La représentation leur offre donc l'opportunité de voir et d'être entendus » ⁶⁸ » [Le Gallic, 2012 : 103].

Ce détour par la notion d'exil et du théâtre maghrébin me permet de concevoir sur mon futur terrain l'exil, non pas comme un sujet stigmatisant, mais comme une source de création pour les migrants. En outre, l'œuvre de Kateb Yacine nous montre que l'exil peut rassembler, pousser à l'action par l'œuvre théâtrale dans une volonté d'agir sur son quotidien, de le transformer en le partageant. La thématique de l'exil ouvre également des possibilités pour réfléchir le lien entre art et science, pour concevoir la planète autrement que par la limite de ses frontières. Par

⁶⁷Le Gallic donne en exemple Al Assifa, Imesdurar, La Kahina, Zaït et Baït [Le Gallic, 2012 : 101-102].

⁶⁸ [Escafré-Dublet 2008 : 96]

exemple, Alexis Nouss propose de voir la planète comme une « anthroposcène »⁶⁹ puisque Shakespeare fait dire à un exilé que le monde entier n'est qu'un théâtre où chacun joue son rôle » [Nouss, 2015 : 158]. Des nouveaux concepts dans l'interdisciplinarité ouvrent les conceptions territoriales figées et changent la perception de ce qui est migrant, comme le propose *l'anti-Atlas des Frontières*.

3.3.2 Repenser les frontières par l'art

L'anti-Atlas des Frontières est un collectif qui propose de traiter de la migration, et plus particulièrement de la mutation des espaces et des frontières via des travaux expérimentaux d'artistes, chercheurs et experts⁷⁰ à l'international. Ce collectif interdisciplinaire effectue des actions tels que des séminaires, des expérimentations, des colloques et des expositions, afin de penser autrement le rapport entre art et sciences depuis leurs recherches de terrain. De tout cela ressort également des articles qui servent de compte rendu et d'état de la recherche, tout en expliquant la pertinence heuristique du projet en cours.

L'antiAtlas des frontières part d'un constat : celui que les frontières ne sont pas linéaires. « Elles adoptent une nature plus mobile, plus diffuse afin de s'adapter à la globalisation » [Parizot *et al.*, 2013]. Elles font l'objet de pratiques de contrôles formels et informels, de contournements, de réseaux depuis l'échelle la plus locale, le quotidien d'un individu, vers la plus grande, celle des décisions internationales et notamment européennes. Le contexte migratoire actuel est régi par des critères économiques, celui de la libre circulation des individus, qui engendre une gestion des flux sélective. « Parce que des politiques plus restrictives encadrent les migrations mondiales, l'octroi de l'asile et la protection sociale des groupes de migrants vulnérables sont devenus de nouvelles frontières humanitaires entre l'Occident et le reste du monde » [Parizot *et al.*, 2013].

L'antiAtlas des frontières souhaite retravailler la forme statique de la cartographie, car elle ne reflète pas la réalité sociale quant à elle toujours mouvante. « Anti », est la base de l'expérience

⁶⁹ Métaphore de l'anthropocène, Alexis Nouss propose : « ouvrons alors nos yeux sur une autre vision, une planète anthropocénique, faite non tant par l'homme que pour l'homme » [Nouss, 2015 : 158]

⁷⁰ Cf le site : <http://www.antiatlas.net/> consulté le 20/03/2018

artistique, scientifique et digitale collective que propose l'*antiAtlas*, celle d'apporter un regard critique sur la représentation unifiante d'une carte, en rendant visible les logiques dynamiques et les réseaux qui se jouent à la frontière. « Ces formes réticulaires impliquent une redéfinition profonde de la distinction ancienne entre espace public et espace privé, entre l'ordre de l'individuel et du collectif, ainsi qu'entre le monde virtuel et le monde réel » [Parizot *et al.*, 2013]. Le travail de l'*antiAtlas* des frontières m'est utile pour une réflexion plus globale sur l'art et la migration et l'art et la science. Il me permet de déconstruire notamment la notion de fiction et de réalité et me donne également des pistes originales pour produire une restitution des données qui soit compréhensible par des non anthropologues.

Jean Cristofol suggère de penser la fiction comme un processus et une stratégie, c'est-à-dire comme « une modalité de l'écriture ou de la production des représentations » [Cristofol, 2017]. L'auteur insiste de la sorte sur le fait que la fiction ne s'oppose pas à la réalité et n'est pas un genre cinématographique ou littéraire. Depuis ce travail de définition, Cristofol écarte tout de suite la dichotomie faite entre fiction et réalité, entre objectivité et subjectivité, et admet qu'un travail scientifique comporte obligatoirement une part de fiction car le chercheur sélectionne ce qu'il souhaite montrer de la réalité. « Cela ne signifie pas pour autant que la fiction s'efface dans le tout indifférencié de l'expérience » [Cristofol, 2017], la fiction a aussi prétention à informer, c'est une « stratégie spécifique à travers laquelle ce qui est énoncé, raconté, figuré, se donne comme une construction et une invitation à l'exercice libre de notre capacité de percevoir, de ressentir ou de réfléchir » [Cristofol, 2017]. De plus, Cristofol conçoit les faux-semblants comme une manière de se jouer émotionnellement tout en gardant une distance protectrice. Ainsi, les pièces de théâtre faites par des migrants et qui racontent leur histoire peuvent être considérées comme un jeu sur la réalité, qui a pour objectif non pas d'offrir un fait à admettre, mais des idées à réfléchir depuis le partage de sentiments. La fiction est donc le partage d'expériences sensibles et un moyen de créer une communication collective.

La fiction est également un moyen de sortir de la frontière entre le visible de l'invisible grâce à « la reconnaissance d'une écriture et d'une histoire singulière, personnelle, une histoire portée par une voix, inscrite dans un corps, affirmée par un visage » [Cristofol, 2017]. Le fait de se mettre en scène quand on est migrant, est à mon sens politique pour cela. C'est un moyen de se montrer, de s'exposer, et de sortir de l'anonymat dans lequel enferment les statuts de réfugié, de sans-papier, et de migrant. Ici, l'esthétique s'articule au politique depuis la stratégie de visibilisation. Cristofol donne l'exemple d'un livre d'une immigrée norvégienne appelée Maria

Amélie, qui arrive au terme de son processus d'intégration grâce à la publication d'un livre⁷¹ qui raconte son parcours. Son livre permet de sortir des couples d'opposition associés à la migration (pays de départ/pays d'accueil, Nord/Sud, dominant/dominé). « La fiction n'est plus d'un côté ou de l'autre, elle est l'espace stratégique dans lequel ces contradictions sont mises en jeu, affrontées, proposées à une prise de conscience, ou au contraire intégrées dans la conscience collective et naturalisées » [Cristofol, 2017]. Pour résumer, Cristofol nous propose de concevoir la fiction comme un espace de négociation, où l'expérience personnelle se rend visible pour rencontrer l'expérience collective. Le théâtre peut donc être conçu comme un outil politique par sa propension à jouer sur l'imaginaire et l'esthétique, dont l'artiste définit les actions possibles.

3.3.3 Quelles formes à projeter pour un terrain à Marseille ?

Ce rapport entre fiction et réalité m'encourage à penser mon terrain comme une collaboration avec des artistes. J'ai décidé de privilégier les structures associatives car elles sont très actives pour l'aide aux migrants et qu'elles sont multiples dans leurs formes et leurs objectifs. Je propose de détailler ici les structures marseillaises qui se rapprochent de mon sujet d'étude. En premier lieu, je souhaite faire mon terrain à Marseille car c'est une ville où un grand nombre de structures s'occupent de gérer et de transmettre l'histoire de la migration. C'est le cas des associations comme Ancrage, qui vise à « inscrire l'histoire de l'immigration dans le patrimoine national »⁷². Par des ateliers, des formations et des visites de Marseille, l'association veut promouvoir l'interculturalité et le vivre ensemble par la valorisation de l'histoire locale. C'est également une riche source de documentation de l'histoire de l'immigration marseillaise, car l'association entretient des archives et les étoffe en encourageant la production de récit de vie et de témoignage. Ancrage me permettra donc de mieux connaître l'histoire de l'immigration marseillaise et de ses vagues successives afin d'en maîtriser les enjeux actuels. Ces données d'archive pourront faire l'objet d'une analyse qui mettra en lumière les différents types de migration dans des contextes temporels différents, mais aussi de montrer les problématiques que pose la notion de migrant dans un lieu où le discours concerne aussi bien

⁷¹ Livre intitulé *Ulovlig norsk* (Illégalement norvégienne) (2010)

⁷² <http://ancrages.org/association/> consulté le 06/05/2018

les « nouveaux migrants » que des populations installées depuis plusieurs générations. L'atelier intitulé « *Récit d'exil et parcours d'intégration* »⁷³ destiné aux personnes « primo-arrivantes » et « primo-accédantes » est particulièrement intéressant pour éclairer les thématiques de la communication et de la mise en récit de son exil attendant à mon sujet d'étude. De surcroît, l'association dit pratiquer « l'ethnobiographie » dans un souci de soin individuel et de partage collectif, autrement dit dans une visée d'aide sociale et psychologique⁷⁴. Ce programme existait en 2013 et 2014.

Marseille dispose de structures artistiques qui se sont construites autour de la thématique de la migration. Par exemple le théâtre de la Cité est une structure d'accueil pour les artistes et leur projet. Cette année le théâtre de la Cité a présenté la quatrième édition de « la biennale des écritures du réel » qui regroupe artistes, chercheurs et bénévoles. L'année 2018 avait pour thématique principale la création d'un espace de réflexion et de création autour de l'exil et de la migration. La biennale est un moment de présentation de productions artistiques (cinéma, théâtre, performance) notamment des ateliers qui ont été menés durant l'année. Le travail de Karine Fourcy, metteur en scène, dans le collège Henry Wallon (14^e arrondissement) illustre les activités proposées par le théâtre. Cet atelier de théâtre mené avec des jeunes primo-arrivants et des jeunes marseillais a abouti à deux pièces intitulées *D'Ailleurs* et *Barbare Isthme* présentées à la Friche de la Belle de Mai à Marseille le 22, 23 et 24 mars 2018. Karine Fourcy explique :

« Au sein de la troupe, les jeunes viennent de différents quartiers de la ville et se confrontent déjà à leurs différences. Mais qu'en est-il quand l'ailleurs vient d'un peu plus loin ? Qui sont ces jeunes migrants ? Comment vivent-ils à Marseille une adolescence commencée ailleurs ? Comment se construisent-ils dans cette double perte de repères liée à l'adolescence et à l'exil ? Comment leurs questionnements se confrontent-ils à ceux des jeunes de la troupe ? Quel monde à dire et à construire ensemble, à créer avec la richesse de nos différences et non pas en dehors ? »

Pour Karine Fourcy le théâtre est un espace de réflexion et de recherche sur soi et sa place dans le collectif. La création est un support pour trouver sa place et une identité dans un lieu inconnu.

⁷³ <http://ancrages.org/nos-actions/mediation-culturelle/recits-dexil-et-parcours-dintegration/> 06/05/2018

⁷⁴ Cf la page des actions : « Notre approche relève de l'ethnobiographie : l'évocation des récits décrivant les trajectoires de vie individuelles et familiales sera articulée à l'expression des différents modèles culturels. Il est l'occasion de prendre conscience de la diversité et de la complexité des parcours migratoires, et en même temps de se confronter aux mœurs et aux fonctionnements de la société française ».

Son travail recoupe les thématiques de l'interculturalité, de la confrontation à l'Autre et de l'exil.

Enfin, je trouverai à Marseille des associations interdisciplinaires qui réfléchissent au rapport entre art et science afin de produire une anthropologie originale. « Le Tamis est une association de recherche et d'action qui conduit des activités à la croisée des sciences humaines et sociales, des arts et techniques et de l'éducation populaire »⁷⁵. L'association propose pour la période d'octobre 2018 une collaboration appelée *Migration : nos voix, nos chemins de traverse. Rencontre entre arts, sciences et militances*. Les chercheurs appellent à une réflexion commune entre artistes, bénévoles, migrants. Cette démarche naît de l'inquiétude des chercheurs en sciences humaines et sociales spécialistes de la migration, de lier leurs enquêtes à l'action. En effet, les membres du Tamis se demandent comment lier le savoir de leur expérience de terrain à l'urgence de la réalité sociale qu'ils observent. Pour eux, le moyen d'agir est de rendre audible la voix des personnes concernées. Cependant, conscients des limites de la forme académique, les chercheurs proposent de trouver d'autres personnes, d'autres producteurs du discours migrant. « Nous chercherons donc à explorer en quoi décroiser nos disciplines, nos questionnements et nos productions - nos marques de fabrique - nous permettraient de rendre visibles et de dire les migrations dans la perspective de désamorcer le "scénario du pire" ». Il se trouve que mon futur terrain consiste à travailler avec ces autres « producteurs », à cerner leurs logiques et leurs outils, afin de rendre compte de pratique en tant que partie prenante du fait migratoire. L'initiative du Tamis m'encourage à concevoir la performance de sa migration comme un moyen d'action sur son quotidien et m'amène à penser l'anthropologie comme un éclairage et un soutien pour les initiatives existantes.

3.4 Conclusion

J'ai tenté dans ce dernier chapitre de montrer que le théâtre, en particulier le théâtre dit « social » pouvait être en lui-même un outil de médiation politico-artistique. Des théoriciens et praticiens du théâtre comme Schininà et Boal ont une utilisation du jeu qui a pour objectif d'autonomiser les participants, en les soignant, en leur redonnant les moyens de revendiquer

⁷⁵ Cf site du Tamis : <http://www.letamis.org/a-propos/quoi/> (consulté le 23/03/2018)

une place dans la société, ou en les préparant à lutter contre la hiérarchie de cette dernière. L'art peut donc être un média d'expression de sa migration depuis la performance de celle-ci. D'autant plus que les dispositifs juridiques et l'aide associative mise en place pour les surmonter apprennent à performer son récit de vie. En effet, un parcours migratoire doit se raconter pour être validé par les institutions, mais également par la société, la famille. Ces phénomènes discursifs sont à étudier en tant que pratique langagière et comme une suite d'*habitus* appris qui vient valider le verbal ou le mettre en doute. C'est pourquoi les pièces de théâtre créées par les migrants au Mali ont vocation à montrer une réalité vécue qui ne transparait pas à travers les discours politico-médiatiques. La littérature peut également avoir cet effet. La thématique de l'exil qui se base sur l'expérience vécue et partagée par les personnes se détache des considérations objectivantes. Au contraire, la fiction apparaît comme un nouveau paradigme pour penser l'anthropologie et plus largement la relation de l'art et de la science. Cependant, il ne faudra pas sur le terrain que j'idéalise l'action de l'art sur la société. Le théâtre n'empêche pas les silences et les non-dits. L'usage de son corps peut paraître violent et intrusif plus que la parole. Les acteurs sociaux sur le terrain et les différents métiers qu'ils occupent engagent une multitude d'activité, et autant de vision de/sur la migration. Les réalités du terrain des personnes confrontés à des situations d'urgence peuvent être très éloignées des réflexions artistiques et des projets scientifiques, surtout s'ils ne permettent pas d'agir sur le concret de situations souvent teintées d'une grande violence.

Conclusion générale

Tantôt outil de réflexion scientifique et artistique, tantôt performance, ou média de communication, en disant la migration le théâtre propose une lecture politique dans un sens large. Fait pour/par/avec les migrants, il est multiforme : en fonction de l'objectif de la pratique théâtrale, de qui ceux qui se prêtent au jeu, de qui l'organise et dans quel but, il balaie de nombreux champs. J'ai voulu présenter dans ce mémoire les théories et écoles de pensées qui ont été nécessaires pour contextualiser ma problématique et l'enrichir d'outils conceptuels. J'ai montré que la séparation entre art et science était illusoire pour une étude qui mêle l'anthropologie et le théâtre, car les deux disciplines ont un passé commun, celui de l'avant-garde scientifique des années 70. Ce moment de foisonnement conceptuel a d'une part engendré des théories communes, mais aussi la création de disciplines à leur carrefour, comme l'ethnoscénologie et l'anthropologie théâtrale. D'une manière générale, les chercheurs en art et en anthropologie ont perçu les forces congruentes d'un travail transdisciplinaire pour étudier et expliquer le social et le culturel. Les années 70 ont produit des réflexions interdisciplinaires qui se sont pour certaines regroupées dans les *performance studies*. Ce vaste champ d'étude a été l'occasion pour moi de découvrir les différentes définitions et manières de traiter de la performance, dont je me suis servie pour construire mon objet d'étude. Les *performance studies* contiennent un versant expérimental qu'il faudra que je garde en tête lors de mon terrain car certains praticiens s'inspirent peut-être de ces méthodes. Les études de la performance m'ont surtout donnée une méthodologie de classification des fonctions sociales du théâtre, qu'il faudra que je confronte à la réalité de mon terrain, d'autant plus que certaines associations marseillaises réfléchissent au rapport art/science pour tenter de produire un travail non académique et agir sur le social.

Ce mémoire s'est également attaché à présenter ce que pouvait signifier l'action de communiquer son exil via le théâtre. J'ai dû faire un détour par la sociologie et la sociolinguistique afin de montrer que le dire produit de l'effet. Les mots ont des pouvoirs, car ils peuvent être performatifs et que la maîtrise de la langue légitime est source d'enjeux de domination. Pour les personnes en situation d'exil qui ne maîtrisent pas la langue française, cette réalité sociale du langage les repousse à la marge à plusieurs niveaux. Elles peuvent connaître des difficultés pour communiquer, et donc pour créer des relations interpersonnelles. Elles sont confrontées de très près au vocabulaire administratif de l'institution, qui en un sens

leur dit la loi. Enfin, la langue fait partie intégrante du modèle d'intégration républicaine « à la française », ce qui crée une hiérarchie entre les personnes en fonction de leur niveau de connaissance du français. La parler est donc primordial pour réussir à régulariser sa présence sur le territoire. La communication du récit de son exil demande donc une première performance, celle de présenter son parcours migratoire de manière convaincante pour obtenir le droit de rester. La demande d'asile peut être vue comme un apprentissage discursif et corporel (s'adapter et se confronter à un habitus), afin de correspondre aux critères établis par l'Ofpra. Le théâtre doit donc être pensé comme une technique du corps qui peut avoir une utilité d'enseignement pour les migrants au niveau linguistique et physique. Pour aller plus loin et se rapprocher du cœur de la problématique générale, performer sa migration via le théâtre à plusieurs visées : celles de transcender son statut afin de se le réapproprier (retournement de stigmat), celle d'inscrire un vécu dans l'histoire plus vaste de la migration, celle d'octroyer un soin social et psychologique, et enfin celle de rendre compte de pratiques endogènes de la migration. Il ne faut cependant pas oublier que le théâtre fait pour/par/avec des migrants, doit faire l'objet, sur le terrain, d'une analyse sociologique afin de rendre comptes des positions de chacun et des enjeux de hiérarchie qui existent au sein même du groupe.

Pour finir, j'ai présenté dans ce mémoire les notions qui me seront utiles sur le terrain pour comprendre les relations qui s'y jouent. Le théâtre peut être perçu comme une matrice de communication verbale et non verbale à différentes échelles de la société. Premièrement, c'est une pratique qui réunit un petit groupe. Il est donc le lieu privilégié pour une analyse interactionnelle. C'est le moment de mettre en exergue les différentes façons de parler en contexte interculturel, et ce qu'apporte le théâtre à la communication du groupe. Ensuite, comme pour le cas du théâtre de l'Opprimé, le théâtre peut avoir la volonté de changer le quotidien des individus par la révolution ; ou bien, comme la tragédie, d'instruire le spectateur afin de l'éclairer sur sa condition d'humain. Dans les deux cas, le théâtre est un média pour transformer la vision du monde et la réalité vécue des personnes. Il crée des liens intra et inter groupe. Enfin, la représentation théâtrale peut servir à communiquer une expérience au-delà des catégories politico-médiatiques. Il produit une information sur la condition exilique des personnes, et permet de débattre, de dénoncer ou de critiquer, depuis le partage d'expériences performées.

Au regard des points que je viens de souligner, on peut affirmer que le théâtre est un média artistique d'apprentissage linguistique et corporel. Il permet de mettre en lumière des techniques du corps différentes et donc de travailler sur les habitus des personnes en exil. La

pratique du théâtre peut être l'occasion d'apprendre à être performant comme on l'a vu pour l'instruction de la demande d'asile. Savoir adapter son discours biographique en fonction du contexte et de son interlocuteur, octroie du pouvoir symbolique et social. En cela, le théâtre apparaît comme un apprentissage politique de la performance de son exil.

La migration est de fait associée à la notion de politique pour plusieurs raisons. En premier lieu car la sphère politico-médiatique en fait un enjeu politique. Par exemple, parler de la « crise des migrants » stigmatise, donne l'impression d'une masse en déplacement, qui se précipite aux frontières de l'Europe. Dans ce contexte, le théâtre peut servir à visibiliser des personnes en exil et à rendre audible des discours endogènes, qui sortent de la dichotomie de la misère ou de la criminalisation. Cependant il faut bien repérer quel discours est porté et par qui. En effet, on peut considérer que le discours est politique (au sens de politisé), s'il remet en cause les catégories politico-médiatiques existantes. Si c'est le cas, la pratique théâtrale apparaît alors comme un outil d'*empowerment* de la parole migrante. Elle permet la réappropriation des stigmates qu'engendre ce statut afin de sortir de la marge, en termes de vécus socio-psychologiques mais aussi spatiaux et juridiques.

Par ailleurs, le théâtre s'approche de la notion de politique quand il est l'outil d'action citoyenne. Dans ce cas, il caractérise plus un discours sur la migration, qui considère souvent le théâtre comme un critère de valorisation sociale. Cependant, pour certains praticiens, le théâtre, doit servir directement aux personnes opprimées, afin qu'elles ne soient plus spectatrices de leur subordination. Plutôt que d'attendre que la société leur accorde une place, les opprimés doivent s'entraîner par la fiction théâtrale à la révolution afin de se libérer seuls. Pour toutes ces raisons, on peut considérer le théâtre comme un média d'apprentissage politico-artistique de son exil.

Ce que je retiens de mon mémoire est le potentiel dialogique et discursif du théâtre. Selon les théoriciens du théâtre [Boal, 1996 ; Pradier, 2001 ; Schininá, 2004 ; Feldhendler, 2007] ces formes diverses sont particulièrement communicatives. Pour Schechner, un terrain basé sur la performance est propice au travail sur l'interculturalité. En fait, le théâtre semble avoir une fonction importante aujourd'hui dans la médiation sociale. Ma future investigation mettra la focale sur cette notion, non pas pour voir la pratique du théâtre comme quelque chose de forcément positif, mais sur le fait qu'elle s'intègre dans un réseau plus large. A Marseille, ce réseau est constitué par des associations, des travailleurs sociaux et des chercheurs en art et en science. Il s'agira pour moi de voir en quoi ce réseau urbain compose le quotidien des migrants,

ce qu'il représente pour eux, et si le théâtre sert à exprimer les relations interpersonnelles qui s'y jouent, ou les inhibent.

Glossaire

Agency : pouvoir d'action.

Acteur cynique (Goffman) : individu à qui la société ne permet pas de jouer son vrai rôle social.

Cérémonie sociale (Goffman) : terme pour caractériser le moment de représentation sociale où l'acteur exprime une « réaffirmation des valeurs morales de la société » [Goffman, 1973 : 41].

Communication orchestrale : schéma qui modélise la communication par la communion, le partage et l'effusion, selon la métaphore de l'orchestre [Winkin, 2001 : 54].

Communication télégraphique : schéma qui modélise la communication par la transmission d'un message d'un sujet A source de l'information (émetteur) vers un sujet B destinataire de l'information (récepteur) [Winkin, 2001 : 28].

Empowerment : en français, autonomisation.

Façade sociale (Goffman) : apparence et manière présentées lors d'une représentation sociale.

Flow (Schechner) : en français couler. Fait de se perdre dans l'action de sa pratique au point de ne plus être vraiment conscient des gestes exécutés [Schechner, 2006].

Habitus : Pour Bourdieu, l'habitus est l'allure, la façon de se tenir, qui est inculqué par la socialisation.

Pour Mauss « il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition » [Mauss, 2002 : 7].

Langue légitime (Bourdieu) : langue reconnue comme la « vraie », la « bonne », la « juste ». Elle émane de la linguistique de Saussure et correspond à celle de la classe dominante [Bourdieu, 2014].

Langage non-verbal : langage qui ne passe pas par la parole.

Langage verbal : langage qui passe par la parole

Mise en scène (Goffman) : « présentation de son moi » [Goffman, 1973 : 238] lors d'une situation d'interaction.

Performance : fait d'agir sur quelqu'un (art, sport, quotidien)

Performatif/ve : qui a une capacité agissante

Performativité : qui est performatif

Performativité du langage (Austin) : énonciation performative où le dire contient le faire

Représentation (Goffman) : « totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » [Goffman, 1973 : 23].

Rhétorique (Aristote) : art de faire des discours

Social drama (Turner) : en français, drame social. Unité et harmonie qui surgissent lors du conflit social [Turner, 1974]

Spect-acteur (Boal) : combinaison de spectateur et d'acteur. Vocabulaire du théâtre de l'Opprimé qui vise à supprimer la position de spectateur pour que chaque opprimé devienne actif et lutte contre son oppression.

Théâtralité de la culture (Fabian) : étude de la signification du théâtre en contexte multiculturelle. Etude de la performativité propre à chaque culture [Fabian, 1999].

Théâtre de l'Opprimé : méthodes théâtrales qui ont pour objectif de donner les moyens au peuple de s'émanciper par lui-même en s'entraînant à la révolution par la fiction.

Théâtre Forum : méthode du théâtre de l'Opprimé qui consiste à engendrer une discussion depuis une représentation, afin de modifier cette dernière.

Théâtre *mainstream* : forme classique du théâtre qui domine dans les institutions et événements officiels.

Théâtre social : théâtre qui a pour objectif d'agir sur le social et/ou de produire un soin social et psychologique.

Tragédie : genre théâtral qui construit son récit autour d'un dilemme, moment de réflexion rhétorique.

Annexes

« Annexe 1 » : billet d'entrée de la pièce *Barbare Isthme*. Représentation du 23/03/2018



Bibliographie

AMBROISE Bruno, 2003, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe, Abstract », *Raisons politiques*, vol. no 12, n° 4 : 99-121.

ANGEL-PEREZ Elisabeth, 2017, « Rhétorique théâtrale contemporaine : Rhétorique et engagement », in Jean-Paul Régis (dir.), *La rhétorique – Rhetoricity*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais : 81-89.

ARISTOTE, 1996, *Poétique*, Paris, Gallimard.

ASLAN Odette et JACQUOT Jean, 1978, *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique.

AUSTIN John Langshaw, 1991, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil.

BARRAUD Boris, 2016, « L'anthropologie juridique », in *La recherche juridique*, Paris, L'Harmattan : 129-142.

BASTIDE Roger, 1997, *Art et société*, 2^e éd., Paris Montréal, l'Harmattan.

BIET Christian et NEVEUX Olivier, 2007, *Une histoire du spectacle militant: théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd.

BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

———, 1997, *Jeux pour acteurs et non-acteurs: pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte.

BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

———, 1986, « L'illusion biographique », vol. 62-63.

———, 2014, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points.

BREUIL Cristina, 2015, « Introduction. — Les frontières en jeu », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 22.

CANUT Cécile et SOW Alioune, 2014, « « Nous nous appelons les voyageurs ». Mise en scène des parcours migratoires dans le théâtre des réfugiés d'Afrique centrale à Bamako », *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214 : 383-414.

CHEVALIER Yves, 1979, « La biographie et son usage en sociologie », *Revue française de science politique*, vol. 29-1 : 83-101.

COULOMB-GULLY Marlène, 2015, « 11. Rhétorique télévisuelle et esthétisation politique : le corps (en) politique », in Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard, et Carlos Lévy (dir.), *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 121-130.

CRISTOFOL Jean, 2014, *L'art aux frontières*, <http://www.antiatlas.net/jean-cristofol-lart-aux-frontieres/> (consulté le 4 janvier 2018).

———, 2017, *Introduction antiAtlas Journal #2 : Fiction et Frontière*, <https://www.antiatlas-journal.net/02-introduction-fiction-et-frontiere/> (consulté le 24 mai 2018).

CUISSET Anne, 2007, « Quel théâtre militant aux Etats-Unis ? », in *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic la Gardiole, Editions l'Entretemps : 80-90.

CUTTITTA Paolo, 2007, « Le monde-frontière. Le contrôle de l'immigration dans l'espace globalisé », *Cultures & Conflits*, n° 68 : 61-84.

———, 2015, « La « frontiérification » de Lampedusa, comment se construit une frontière », *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, n° 25.

DUBET François, 2016, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Points.

D'URSO Tony, TAVIANI Ferdinando, BARBA Eugenio, FAVRE Christine, KAQUET Brigitte, et PARDEILHAN Francis, 1977, *L'Étranger qui danse: album de l'Odin teatret, 1972-77*, Rennes, Maison de la culture.

DUVIGNAUD Jean, 1999, *Sociologie du théâtre: sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France.

FABIAN Johannes, 1999, « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4 : 24-31.

———, 2014, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object, With a New Postscript by the Author*, Columbia University Press.

———, 2017, « La performance : promesse ou prouesse ? », in *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, PUL : 167-182.

FABRE Daniel, 2014, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 20 : 4-21.

FELDHENDLER Daniel, 2007, « Médiations sociales et théâtre-récit », *L'orientation scolaire et professionnelle*, n° 36/1 : 45-58.

FERAL Josette, 1993, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale?: Entretien avec Nicola Savarese », *Jeu: Revue de théâtre*, n° 68 : 119–133.

———, 2013, « De la performance à la performativité, Summary, Resumen », *Communications*, n° 92 : 205-218.

FORGE Anthony, 1973, « Style and Meaning in Sepik Art », in *Primitive Art and Society*, London : 170-192.

GELL Alfred, 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Gloucestershire, Clarendon Press.

GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, les Éditions de Minuit.

———, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, les Éditions de Minuit.

———, 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, les Éditions de Minuit.

GROTOWSKI Jerzy, 1989, « Around Theatre: The Orient-The Occident », *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n° 1 : 1-11.

HARCHI Kaoutar, 2012, « Entre exils, errances et migrations. L'expérience littéraire de Kateb Yacine », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n° 1298 : 112-122.

HYMES Dell, 1964, « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6 : 1-34.

HYMES Dell Hathaway, 1991, *Vers la compétence de communication*, Paris, Didier.

LACHAUX Jean-Marc, 2007, « Théâtre et rue en France des années soixante-dix à aujourd'hui », in *Une histoire du spectacle militant*, Vic la Gardiole, Editions l'Entretemps.

LAMIZET Bernard, 2015, « 10. Rhétorique théâtrale et identité argumentative », in Simone Bonnaïfous, Pierre Chiron, Dominique Ducard, et Carlos Lévy (dir.), *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 111-119.

LE GALLIC Jeanne, 2012, « Le théâtre de l'immigration algérienne dans années 1970 : un théâtre du "dire" », in *Migration, exils, errance et écritures*, Presse universitaires de Paris Ouest : 101-114.

LE ROUX Ronan, 2014, « Cybernétique et société au XXI^e siècle », in *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*.

LECONTE Fabienne, 2016, *Adultes migrants, langues et insertions sociales: dynamiques d'apprentissages et de formations*, Paris, Riveneuve éditions.

LEVI-STRAUSS Claude, 1979, *La voie des masques*, Edition revue, augmentée et rallongée de trois excursions Paris, Plon.

MAITILASSO Annalisa, 2014, « « Raconte-moi ta migration ». L'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire », *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214 : 241-265.

MASON Catharine, 2008, « Ethnographie de la poétique de la performance », *Cahiers de littérature orale*, n° 63-64 : 262-294.

MAUSS Marcel, 2002, *Les techniques du corps*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay.

MERLE Isabelle, 2004, « Les Subaltern Studies, Abstract », *Genèses*, vol. no56, n° 3 : 131-147.

MÜLLER Bernard, 2013, « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications*, vol. 92, n° 1 : 75-83.

NOËL Marie-Pierre, 2015, « 1. La classification des discours politiques de Platon à Aristote », in Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard, et Carlos Lévy (dir.), *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 19-27.

NOUSS Alexis, 2015, *La condition de l'exilé: penser les migrations contemporaines*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

OESTER Kathrin et BRUNNER Bernadette, 2017, « L'ethnographie de la performance comme production de savoir : autoreprésentation dans le style des films de Jean Rouch », in *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, PUL : 151-166.

PARIZOT Cédric, AMILHAT SZARY nne-Laure, VION Antoine, POPESCU Gabriel, CRISTOFOL Jean, ARVERS Isabelle, MAI Nicolas, et MOLL Johana, 2013, *Manifeste : Vers un antiAtlas des frontières*, <http://www.antiatlas.net/vers-un-antiatlas-des-frontieres/> (consulté le 24 mai 2018).

PRADIER Jean-Marie, 2001, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29 : 51.

———, 2017, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149 : 287-300.

PROBST Johanna, 2011, « Entre faits et fiction : l'instruction de la demande d'asile en Allemagne et en France », *Cultures & Conflits*, n° 84 : 63-80.

RAFONI Béatrice, 2003, « La recherche interculturelle. État des lieux en France », *Questions de communication*, n° 4 : 13-26.

RUBY Christian, 2011, « Arts et Sciences / Sciences et Arts », *Le Philosophoire*, n° 35 : 129-143.

SCHECHNER Richard, 2006, *Performance studies: an introduction*, 2nd edition New York (N.Y.) London, Routledge.

SCHECHNER Richard, CUISSET Anne, PECORARI Marie, BIET Christian, et BOUCHER Marc, 2008, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales.

SCHININÁ Guglielmo, 2004, « Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments », *TDR/The Drama Review*, vol. 48, n° 3 : 17-31.

TACHE Aurélien, 2018, .

TIMERA Mahamet, 2014, « Mots et maux de la migration. De l'anathème aux éloges », *Cahiers d'études africaines*, n° 213-214 : 27-47.

TURNER Victor, 1974, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.

TURNER Victor Witter, 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications.

WIENER, 1961, *Cybernetics or Control & Communication in the Animal & the Machine* 2e-, second edition Cambridge, Mass, MIT Press.

WINKIN Yves, 2001, *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*, Nouvelle édition Paris, De Boeck université Éditions du Seuil.

ZEGRAR Inès, 2018, *Migrer du vécu à la scène. Anthropologie des performances théâtrales en situation d'exil*. Mémoire, Aix-Marseille université, Aix-en-Provence.

Résumé :

L'étude de la pratique du théâtre avec des personnes en situation d'exil met en exergue d'autres performances accomplies dans leur quotidien. Ce mémoire analyse la performativité des migrants au niveau artistique, linguistique et juridique. Le théâtre apparaît comme un outil de communication artistique et politique à plusieurs échelles. Tantôt outil d'apprentissage corporel et linguistique, tantôt soin psychologique et sociale, la pratique du théâtre peut servir à raconter l'exil afin de partager une expérience vécue, l'inscrire dans l'histoire de la migration contemporaine et produire un récit endogène. Ces productions discursives permettent de nuancer les discours politico-médiatiques dominants en montrant une autre réalité. Ce mémoire est l'occasion de voir si l'anthropologie est à même de participer aux récits sur et de la migration.

Mots clés : théâtre, migration, *performance studies*, communication, récit d'exil