Sanjoy Ganguly est l'un des fondateurs et l'actuel directeur du Jana Sanskriti (qui signifie en bengali « Culture du Peuple »). S'apparentant à un mouvement mêlant l'action politique aux pratiques théâtrales traditionnelles et populaires, le Jana Sanskriti revendique sa filiation avec le Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal. Fondé dans la région du Bengale-Occidental en 1985, le Jana Sanskriti s'est progressivement implanté dans de nombreux villages et compte actuellement une trentaine d'équipes théâtrales. Les pièces créées au sein de ces différentes équipes sont le fruit de la collecte d'histoires et de récits d'expériences individuelles, qui émergent au cours d'ateliers de théâtre ou lors des mobilisations politiques.

Ces pièces abordent frontalement des sujets qui affectent les populations indiennes rurales, comme la place des femmes dans un système patriarcal, le système des castes, l'alcoolisme, les problématiques du travail en zones rurales (chômage, migration saisonnière, détournement des fonds alloués par les programmes de lutte contre la pauvreté…) jusqu'à la corruption des partis politiques et des syndicats. Le Jana Sanskriti a recours à la technique du Théâtre-forum qui permet ainsi aux spectateurs, après la représentation initiale, d'intervenir directement dans l'espace scénique en remplaçant l'acteur interprétant le rôle du personnage opprimé, puis de jouer à son tour la scène, de modifier la dramaturgie afin de renverser le rapport de force et de briser l'oppression.

Initialement paru dans le recueil Youth and Theatre of the Oppressed (dir. Peter Duffy et Elinor Vettraino) en 2012, cet article de Sanjoy Ganguly vise à expliciter la méthode et les actions entreprises par le Jana Sanskriti en s'appuyant pour cela sur certaines de leurs expériences concrètes. L'adaptation du Théâtre de l'opprimé au contexte indien y est évoquée afin de mettre au jour le processus interactif entre les acteurs et les spectateurs et, à partir de là, les passerelles qui se dessinent entre la pratique théâtrale et l'engagement politique.

Sophie Coudray et Clément Poutot

Introduction

En abordant la question de l'utilisation du Théâtre de l'Opprimé (TO) avec des jeunes, je me suis retrouvé à interroger la catégorie même de jeunesse. Comme j'espère le faire comprendre dans l'article présent sur les lieux d'intervention du Jana Sanskriti, l'idée jeunesse n'est pas aisément transposable dans notre contexte. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de spécificité liée à l'âge, mais que l'idée même d'être jeune rejoint de manière problématique l'idée de pouvoir avoir une enfance. En observant les expériences des villageois indiens il est difficile d'identifier les jeunes à partir d'un vécu se caractérisant d'une façon ou d'une autre en tant qu'expérience propre à la jeunesse. Autrement dit, il en ressort un continuum avec l'expérience générale.

Dans cet article, je me concentrerais dans un premier temps sur le contexte dans lequel nous travaillons pour fournir des précisions sur la malnutrition, l'insuffisance des services de santé et d'éducation pour les jeunes enfants en Inde et sur ce que je considère comme les étapes fondamentales du développement, auxquelles les plus jeunes membres de notre société n'ont pas accès. Puis, je traiterai de la reproduction de ces oppressions dans la culture politique du Bengale occidental, ce qui entrave en outre toute possibilité de développement intellectuel dans les zones rurales. Je décrirais ensuite la méthodologie du Jana Sanskriti pour en souligner les spécificités et variations par rapport aux règles du TO.

Dans ce texte, je montrerai que nous portons nos efforts sur la création d'un espace permettant d'agir de façon collective et réfléchie. Je présenterai quelques exemples tirés de pièces de théâtre portant sur la domination patriarcale afin de mettre en exergue la nature de l'interaction et de la formation du « spect-acteur » qui met en lumière les caractéristiques spécifiques du travail du Jana Sanskriti. Enfin, j'expliquerai que notre spécificité réside dans la particularité de notre conception théorique et philosophique de l'interaction, ayant émergé de la pratique du Jana Sanskriti.

Contexte

Le développement global de n'importe quelle population peut se mesurer en premier lieu à travers la santé, l'alimentation et l'éducation des femmes et des enfants. L'importance que les sociétés modernes ont accordé à ces données est inversement proportionnelle au degré de négligence auquel il faut faire face en Inde. Cette précarité s'est traduite par un phénomène de malnutrition chez les enfants indiens, pire encore que ce subissent les enfants en Afrique subsaharienne. D'après l'Enquête Nationale de Santé Familiale, le pourcentage d'enfants ayant souffert de malnutrition entre 2005 et 2006 s'élève à 46%. Le taux de mortalité infantile était de 57 ‰. Parmi les femmes âgées de quatorze à quarante-neuf ans, 63% étaient anémiées. Une enquête similaire menée en 1998 et 1999 a montré de façon indéniable le peu de progrès accomplis en matière de santé familiale au cours des sept dernières années.

Les jeunes et les femmes sont-ils les seuls à être affectés par la précarité et par cette situation sanitaire ? En réalité, la totalité de la population est touchée et les conséquences se font sentir sur le long terme. Des services de santé, d'alimentation et d'éducation adéquats jouent un rôle décisif dans la santé, la capacité de travail et l'intellect des adultes. De la même manière, la santé et l'alimentation des femmes sont déterminantes quant à la santé et à l'avenir de leurs enfants. Des recherches ont démontré que dans les sociétés ayant un indice de développement humain élevé, la moyenne de taille et de poids est plus élevée et la santé meilleure. Au Japon, où on considère généralement les gens comme étant de petite taille, la taille moyenne excède maintenant celle des États-Unis. Ce fait n'est pas méconnu des responsables politiques en Inde.

En 2002, Pratichi Trust a rendu public son rapport sur l'état de l'enseignement primaire dans le Bengale Occidental, montrant clairement la condition catastrophique dans laquelle se trouve le système de scolarité primaire[1]. La totalité du système scolaire primaire est marquée dans le Bengale Occidental par de graves lacunes et des défaillances dans la mise en œuvre. Une forme de privatisation singulière a quasiment remplacé l'enseignement primaire public : les cours particuliers. Les enfants apprenaient si peu à l'école qu'ils ne pouvaient pas même écrire leur propre nom sans l'appui d'un professeur particulier. Les infrastructures dédiées à la petite-enfance, cruciales pour que soit par la suite efficace la scolarisation élémentaire, étaient pratiquement inexistantes. Alors que la piètre mise en place de l'enseignement primaire dans l'état prenait racine dans l'indigence du ministère de l'Éducation (qui prend en charge les enfants âgés de plus de cinq ans), au même moment, s'est surajoutée l'extrême faiblesse de la prestation de services prévue pour les enfants de moins de six ans intitulée Integrated Child Development Services (ICDS)[2].

Prenant en compte le développement global de l'enfant, le gouvernement central a fondé l'ICDS en 1975, un vaste programme dans lequel l'un des éléments essentiels était l'éducation préscolaire (PSE). La portée de ce programme primordial et crucial pour les

enfants de moins de six ans fut médiocre, en outre, le fonctionnement des centres existant était épouvantable[3]. Il est regrettable que ce programme ait été confronté à une négligence similaire à celle que subissent les enfants dès leur naissance. Néanmoins, après trente-trois ans d'existence, le nombre d'enfants indiens concernés par ce programme n'excédait pas 50%. Le 28 novembre 2001, à la suite de divers mouvements sociaux, la Cour Suprême Indienne décida de généraliser l'ICDS. Malgré cela, l'intervention a à peine étendu son champ d'action. De plus, sa mise en application comporte de nombreux problèmes ; par exemple, la nourriture fournie pour l'alimentation est d'une qualité déplorable et d'autres aspects importants, comme l'éducation préscolaire, sont rarement mise en œuvre.

En d'autres termes, notre travail auprès des jeunes s'effectue dans un contexte très complexe. Peut-on dire d'enfants souffrant de malnutrition, qui deviennent par la suite des adolescents sous-alimentés qu'ils ont connu une « enfance » ? Leur enfance a sombré dans les eaux troubles de la réalité. On peut voir des enfants âgés de quatre à cinq ans travailler avec leur père. Les fillettes du même âge travaillent avec leur mère. Ce sont ces enfants qui, en grandissant, deviennent les jeunes spectateurs de nos représentations. Le Jana Sanskriti – Centre du Théâtre de l'Opprimé – travaille principalement dans les villages. Dans certaines villes, nous travaillons également avec les habitants des bidonvilles. Les progrès de l'Inde sont discutables. D'abord, qui progresse ? Quelle classe sociale ? La signification du progrès se résumerait-elle à la capacité à consommer davantage ? Je ne m'attarderais pas sur ces questions dans cet article, faute de place pour le faire. Il faut toutefois reconnaître que dans un pays indépendant depuis soixante ans, dans lequel la question de la généralisation de l'enseignement primaire et préscolaire a été récemment soulevée et où l'indice de développement humain repose sur la capacité des gens à savoir signer leur nom, il est vrai que même les progrès les plus modestes peuvent sembler des événements importants qu'il convient de saluer. En fait, l'évolution est relative.

Autrement dit, les jeunes avec lesquels nous travaillons dans les villages et les villes n'ont vécu ni enfance, ni adolescence. Ils n'ont pas eu d'alimentation ou d'éducation de qualité. À ce jour, un certain nombre d'enfants abandonnent le second degré car les connaissances de base assurées par l'enseignement primaire sont insuffisantes. C'est également le cas de nos acteurs, dont la majorité a connu le décrochage scolaire autant que le travail juvénile. Ils ont travaillé en tant qu'employés de maison et occupé jusqu'à des emplois subalternes dans des petits commerces. En grandissant, ils ont commencé à travailler dans le secteur informel. Aujourd'hui encore, ceux qui travaillent comme ouvriers journaliers migrent vers les villes à la recherche d'un emploi. À cela s'ajoute la discrimination fondée sur le système des castes, bien que celui-ci ait été politisé de telle façon qu'il se manifeste de manière moins agressive que dans les autres régions. Le mouvement réformateur du Bengale du XIXe siècle, les luttes pour les terres ainsi que les mouvements syndicaux du milieu du XXe siècle ont reposé sur une unité de classe, ce qui a eu un impact considérable sur la hiérarchie des castes. Cependant, la discrimination fondée sur les castes existe encore, sous des formes pernicieuses.

Le fondamentalisme du marché représente maintenant un paramètre supplémentaire. Tout le monde veut prendre part à l'économie de marché, même si le marché est un facteur d'exclusion. Par conséquent, le peuple a des besoins accrus. Pour satisfaire ces besoins, les gens travaillent plus dur et cherchent à effectuer du travail supplémentaire. Avant, la recherche d'emploi visait à assurer la subsistance, maintenant elle tend à satisfaire des désirs. Cette différence apparaît clairement dans de nombreux endroits, même si ce n'est pas vrai partout. Dans les villages indiens, beaucoup de personnes n'ont pas même la possibilité de manger un repas correct par jour. Partout, l'individualisme s'est accru lorsque

l'ambition de la classe moyenne s'est élevée. La société civile se fragilise. Par conséquent, les initiatives collectives qui étaient habituellement prises en charge par la société civile ne semblent plus possibles à présent. Le peuple est de plus en plus dépendant des organisations non-gouvernementales (ONG) et des partis, qui rapprochent parfois le gouvernement de la population. Dans ce genre de contexte, lorsque nous travaillons dans ces villages avec des jeunes, on peut difficilement considérer leur situation comme relevant de problèmes propres aux « jeunes ». Après tout, ici les jeunes peuvent discerner les origines de toutes sortes d'exploitations et d'oppressions tant en politique, qu'en économie ou dans les rapports sociaux. Notre théâtre devient politique quand les jeunes, les hommes et femmes âgées, tout le monde cherche les rapports d'oppression. Pour eux, le fait de débattre, de réfléchir à l'oppression et à l'exploitation ainsi que de chercher un chemin qui mènerait à la transformation est enthousiasmant. Je vais maintenant décrire notre méthodologie.

L'adaptation d'une méthodologie par le Jana Sanskriti

Le théâtre-forum est notre principal outil. Nous l'envisageons autant comme une production théâtrale que comme un processus de création. c'est également un processus de transformation totale. Ici, le processus est tout aussi important que la production. Le type d'oppression abordé dans la pièce n'est pas déterminé au préalable. Dans le cadre de l'atelier, les acteurs identifient diverses formes d'oppressions pour ensuite choisir l'une d'entre elles et se concentrer dessus. La fabrication de la pièce fait partie de notre méthodologie politique. Au lieu d'interpréter un scénario, nous composons la pièce. Alors qu'ils font ce travail de composition, les acteurs redécouvrent leur réalité d'une manière critique. Ils ne se livrent pas seulement intellectuellement à la critique sociale, mais incarnent cette critique. Ils étudient les personnages compris non pas comme des individualités, mais élaborés et mis en scène en tant que constructions sociales. Par exemple, le processus de composition d'une pièce les oblige à analyser l'idéologie des oppresseurs, les sentiments que les personnages opprimés ont à l'esprit, les pratiques et les justifications à travers lesquelles ces idéologies apparaissent dans les comportements normés, et ainsi de suite. L'ensemble des exercices de réalisation devient pour les acteurs un cheminement intellectuel que nous considérons comme émancipatoire. Ensemble, les acteurs explorent les racines sociales d'un problème et des personnages de l' histoire. Ces histoires ne se basent pas sur des éléments fictifs, mais sur des faits. Elles font appel à une multiplicité de points de vue portée sur les personnages, plutôt qu'à une interprétation singulière de leurs caractéristiques.

Dans l'étape suivante de cette méthode, la pièce est reprise avec le public, invitant acteurs et spectateurs à l'échange. Un dialogue entre acteurs et spect-acteurs se met en place durant la performance. Ils discutent, débattent et affinent leur argumentation. Dans ce débat, acteurs et spectateurs s'engagent dans le cheminement intellectuel que j'ai mentionné précédemment. Ils avancent ainsi ensemble du particulier au général, de l'expérience à la théorie, ce qui constitue le cheminement intellectuel. Ce dernier est d'emblée un sentier pavé d'affects que je décrirais comme une transformation interne. Cette transformation interne développe chez les personnes le désir de contribuer à l'élaboration de transformations sociales en dehors de la scène. La représentation théâtrale ne suffit pas. L'action se déroule dans le réel sous forme d'action sociale. Le sens de l'action se manifeste dans sa dualité. Lorsque qu'acteurs et spectateurs agissent sur scène, ce sont des acteurs et des spect-acteurs, mais lorsqu'ils agissent en dehors de la scène pour apporter des changements dans leur quotidien, ils deviennent des activistes. Notre

méthode mène de l'action dramatique à l'action militante, de la scène au hors-scène, en les reliant et en les confrontant mutuellement.

La pièce est proposée au même public au minimum trois fois au cours du mois. Lorsque les comédiens jouent un théâtre-forum, nous parlons d'action collective, car dans un théâtre-forum, les spect-acteurs et les acteurs débattent et discutent de l'oppression mise en scène. Souvent, l'oppression reste en suspens, en révélant sa complexité et les multiples défis et dilemmes qu'elle pose. La réception collective d'une telle complexité permet aux spect-acteurs de réfléchir à la façon de résoudre, de compléter, ou de concilier le problème représenté dans le forum. La réflexion commence pendant la représentation du forum et se prolonge par la suite. Chacune de ces observations collectives conduit à une action réflexive. Ainsi nous créons un espace pour un engagement continu à travers une action collective et réflexive. Acteurs et spect-acteurs progressent dans cette voie afin de rationaliser la situation représentée dans la pièce.

Dans une région donnée, une représentation de forum est donnée pendant au moins six mois à un an. En d'autres termes, les membres du public voient la pièce au moins trois fois. Durant cette période, une bonne partie du public continue à discuter des problématiques en vigueur avec les acteurs. Cette discussion se fonde sur l'expérience collective, le débat et l'action réflexive qui émanent du théâtre-forum. Au cours de ce processus, les personnes prenant part à la discussion commencent à envisager comment pourraient se traduire les solutions débattues sur la scène dans leur vie hors scène. L'initiative des équipes locales de théâtre est ainsi de rassembler les membres d'un public.

Le théâtre-forum est un processus qui débute durant les ateliers, continue comme représentation puis se poursuit au-delà de cette dernière. Après cette réflexion, les spectateurs perçoivent mieux la possibilité d'agir sur leur réalité immédiate. Ainsi le théâtre continue politiquement dans le hors-scène et ce hors scène viendra à son tour nourrir un nouveau cycle de création ; cela sans fin.

Durant les deux premières décennies, nous avons abordé un large éventail de problématiques ; comme la corruption dans les systèmes de distribution publique qui affecte la nutrition et la santé des familles, la production d'alcool qui aspire les revenus des ménages consacrés à l'éducation vers la consommation d'alcool, la corruption des gouvernements locaux, l'actuelle relation entre le peuple et les partis, la superstition, les discriminations de caste, le manque de qualité de l'éducation primaire dans les zones rurales, ainsi que les formes de violence particulières que subissent les femmes. À travers les différents contextes régionaux indiens, le patriarcat, qu'il prenne place dans foyers ou dans les institutions publics, est en fin de compte le fil conducteur du travail du Jana Sanskriti. Si dans la majorité des cas, nous sommes parvenus à dénouer cette problématique, je tiens à affirmer qu'une part de ce succès tient au fait de refuser de considérer un problème lié à le jeunesse comme un simple problème ne concernant que les jeunes, les problèmes des femmes simplement comme des problèmes domestiques ou même les problèmes d'un groupe politique simplement comme des problèmes d'adultes.

Dans notre travail, le théâtre est toujours un théâtre pour le changement. Le changement peut advenir à travers la participation méthodique des spectateurs – le peuple – et elle constitue une alternative pour eux. Après tout, la culture politique dominante s'attend à ce qu'on la suive aveuglement, sans que cela convienne particulièrement à personne. Le théâtre crée un débat entre les personnes et c'est là sa première contribution à la formation d'actions politiques collectives.

En plus de débattre à travers la pièce d'une forme d'oppression, nous proposons également au public de l'information sous la forme de brochures et de réunions. Cela fait également partie du processus de démocratisation.

Adhésion et exemple : les résultats de notre méthode

L'adhésion au Jana Sanskriti est frappante. Le ratio d'hommes et de femmes au sein des équipes du Jana Sanskriti est presque de 50/50. De la même manière, le public est également divisé entre hommes et femmes. Qui plus est, l'âge de nos acteurs varie entre seize et trente ans.

Dans cette partie, je voudrais souligner quelques exemples de pièces centrées sur l'expérience du patriarcat. Grâce à cela, j'espère communiquer aux lecteurs une expérience commune des relations de pouvoir omniprésentes.

Le premier exemple vient de notre équipe théâtrale de New Delhi. Nous y travaillons à travers une organisation qui s'appelle *Delhi Sramik Sanghathan* (Delhi Workers' Organisation). Ils sont actifs auprès de travailleurs non-organisés. L'équipe que nous avons développée est composée de jeunes âgés de seize à vingt-trois ans. La plupart d'entre eux sont des travailleurs domestiques, d'autres évoluent dans divers secteurs non organisés sur les marchés de légumes ou dans le batiment, et ainsi de suite.

La pièce qu'ils jouaient s'intitulait *Stop ! Don't Go !* Elle parlait d'une jeune femme mariée à un âge précoce. Cette jeune femme veut jouer dans une pièce mise en scène par un groupe d'activistes sociaux, mais son mari, âgé de vingt-quatre ans, ne veut pas que sa femme paraisse de la sorte en public. Pour lui, les femmes ne doivent pas se montrer sur scène. Il apparaît, dans la pièce, tel un patriarche. L'acteur, Kailash, joue un mari sournois. Il arrive très bien à justifier ses actions. Jaya joue sa femme, qui, elle, n'est pas prête à être victime de l'oppression patriarcale. Elle tente de résister à son contrôle sans réel succès. Ce point est capital dans n'importe quelle représentation de théâtre-forum. Nous essayons de ne pas montrer de victimes dépourvues d'espoir dans nos pièces ; nous représentons de préférence une personne opprimée combattant son oppresseur sans pour autant y arriver, et cela pour des raisons à la fois internes et externes. Parlons maintenant de la pièce.

Le mari : *Tu ne peux pas aller jouer dans une pièce qui se déroule dans la rue.*

La femme : *Pourquoi ? qui a-t-il de mal à ça ?*

Le mari : *Mes amis se moqueront de moi. Tu dois m'obéir. N'y va pas.*

La femme : *Ce n'est pas un théâtre ordinaire ; c'est une forme de travail social. Je me sens honorée de jouer dans la pièce.*

Le mari : *Laisse tomber ! Redescends sur terre ! Dans le fond, tu n'es qu'une domestique ; tu ne peux pas prétendre à la dignité.*

Voici comment le dialogue se déroule dans la pièce. On a ensuite appelé les spect-acteurs à venir sur scène. Ils venaient un par un pour faire avancer le forum. Tout à coup, une jeune fille a crié « Arrêtez ! Je veux venir. » Le joker était un peu soucieux. J'avais déjà vu cette femme intervenir dans l'une de nos pièces. C'est une jeune femme très intelligente travaillant comme domestique dans une famille de la classe moyenne. Elle s'appelait Anju.

Elle est venue remplacer la protagoniste sur scène. L'interaction entre le mari oppresseur et la femme opprimée a repris.

Le mari : *Tu ne peux pas aller jouer au théâtre.*

Anju (la spect-actrice) : *C'est ce que j'aime faire, alors je le ferais.*

Le mari : *Mes amis se moquent de moi et me disent que je ne suis pas assez vigoureux comme mari.*

Anju : *qu'est-ce qui fait de toi un mari vigoureux ?*

Époux : *Ne discutes pas!*

Anju : *Mes amies aussi se moquent de moi.*

Le mari : *Pourquoi ?*

Anju : *Tu joues aux cartes dans la rue et elles pensent que tu fais des paris sans m'en informer.*

Le mari : *Tu penses que les hommes devraient dire à leurs épouses ce qu'ils font avec leurs amis ? Nous, les hommes, pouvons jouer aux cartes. C'est socialement acceptable. Mais que les femmes jouent dans du théâtre de rue, ça, ça n'est pas acceptable.*

L'interaction entre le personnage oppresseur et la spect-actrice était un réflecteur de la société patriarcale. Le personnage du mari portait un regard sur la volonté de sa femme dans une perspective conforme à celle de cette société. Ce n'était pas vraiment le problème de deux individus. La genèse de leur problème se situait dans la société.

Le Joker allait stopper l'interaction, mais Anju devança la conclusion de l'intervention et lui dit : « Laissez-moi ajouter quelque chose avant de nous arrêter ». De cette façon, elle prolongeait un débat que le Joker aurait pu conclure prématurément. L'intervention a continué.

Anju : *Est-ce que tu regardes des films de Bollywood ?*

Le mari : *j'en regarde plein ; et tu peux aussi en regarder avec mon aimable autorisation .*

Anju : *Et tu ne vois pas que les femmes dansent avec des hommes ; des femmes parfois très*

légèrement vêtues ?

Le mari : *(en riant) Oui, et alors ?*

Anju : *Et elles ne le font pas en public ? Est-ce que ce ne sont pas les sœurs ou les épouses de quelqu'un ? Si tu ne vois pas de problème à regarder des femmes qui dansent avec des hommes au cinéma, pourquoi me voir jouer dans une pièce te semble répréhensible ? D'autant plus que ce que nous interprétons éveille une conscience sociale parmi les citoyens.*

Le personnage de mari est devenu silencieux. Il n'avait pas de réponse. Les spectateurs, et même les acteurs, ont commencé à applaudir.

Après la fin de la représentation, j'ai retrouvé Kailash, le personnage oppresseur de notre pièce, installé en silence dans un coin de la loge temporaire. J'ai posé ma main sur son épaule et lui ai demandé, « qu'est-ce que tu as pensé de l'intervention d'Anju ? » Il m'a répondu « sanjoy*da*[4], cette intervention m'a mis face à mes contradictions. Je me rends compte que même si je joue dans une pièce qui aborde le patriarcat, j'ai cette part de patriarche en moi ». J'étais stupéfait. Voilà comment une action collective conduit à une action introspective.

J'aimerais donner un exemple supplémentaire issu du Bengale-Occidental rural. Il vient d'une pièce appelée *Shonar Meye*[5]. Durant les dix-huit dernières années, les vingt-cinq équipes du Jana Sanskriti l'ont joué plus de mille fois dans cette zone rurale. Dans cette pièce, une jeune fille qui n'a pas encore dix-huit ans est mariée de force. La représentation dépeint l'expérience de vie de cette femme avant, pendant et après son mariage. Je voudrais éclairer plus spécifiquement une scène de *Shonar Meye*. Dans cette pièce, la famille de la fille, est particulièrement pauvre. La protaginiste a également un frère. Dans l'une des scènes, on assiste à l'inspection du corps de la jeune fille par son futur mari et son beau-père. L'inspection de la jeune fille par la famille du marié est une pratique courante. Cette inspection comporte deux ensembles de normes connexes. Tout d'abord, la famille veut inspecter la jeune fille pour voir si elle répond à leurs attentes. Elle est ainsi réduite à une marchandise. Le futur marié et sa famille examinent le corps et le comportement de la jeune fille – du teint de la peau aux handicaps qu'elle pourrait avoir – pour veiller à tout savoir sur celle qu'ils sont venus prendre. S'ils la trouvent à leur goût, dans un second temps, la négociation de la dot commence. Aujourd'hui, la demande de la dot a augmenté en raison de la consommation et du mercantilisme. La dot est une partie intégrante du mariage même s'il s'agit d'une institution insoutenable pour les familles. Le père de la jeune fille est parmi les plus opprimés par cette institution, même s'il perpétue le problème en cherchant à marier sa fille le plus tôt possible et pour un prix très élevé. D'une part, il doit marier sa fille sans la laisser choisir son compagnon. D'autre part, la norme sociale exige de lui qu'il donne une dot importante le couvrant de lourdes dettes. Ces problèmes individuels sont, sans aucun doute, inscrits dans des rapports sociaux. Individu et société sont, ici, intimement liés.

Dans la scène suivante, on retrouve cette jeune femme assise sur une chaise en train de se faire inspecter par un monsieur assez âgé. C'est le beau père accompagné du potentiel mari. Les parents de la jeune fille sont extrêmement tendus, car ils tiennent à ce que les inspecteurs apprécient leur fille. Durant l'examen, le futur marié mesure ses cheveux avec la longueur de son bras, il regarde attentivement ses yeux, et lui demande de marcher pour vérifier si sa mobilité est normale. Dans cette scène, cette femme est d'autant plus opprimée, que l'idée même qu'elle puisse désirer un peu de dignité n'est même pas reconnue. À partir de cette scène, nous invitons les personnes à intervenir pour voir comment elles réagissent aux normes décrites et pour imaginer comment la jeune fille peut se libérer de ce mépris inhumain. En remplacement cette femme, les spectateurs interviennent de manière très différentes. Agissant en tant que protagoniste, un certain nombre de spect-acteurs résistent à la mesure de leurs cheveux, refusent de marcher, insistent sur la poursuite de leurs études ou récusent le mariage. En outre, dans leurs interventions, presque tous les spect-acteurs souhaitent détruire le système de la dot. Lorsqu'une spect-acteur vient prendre la place de la protagoniste et dit qu'elle veut étudier et ne pas se marier, le père lui rétorque qu'il ne peut pas éduquer son fils et sa fille parce qu'il n'a pas les moyens financiers pour soutenir l'éducation des deux enfants. Le public est alors poussé à prendre en considération cette autre norme. Pourquoi la fille n'a-t-elle pas accès au même droit à l'éducation ? Pourquoi les finances de son père sont-elles dédiées

au fils ? En d'autres termes, ce théâtre-forum possède un caractère totalisant, car, à partir des oppressions quotidiennes dues aux normes patriarcales, il aborde les diverses formes de discrimination et d'exclusion dans la société.

Lors une représentation qui eut lieu dans un village, le moment du forum avait commencé par la scène décrite ci-dessus. Un certain nombre d'hommes et de femmes a commencé à proposer différentes solutions aux épreuves vécues par la femme. À cette occasion, une femme vint sur scène pour agir en tant que spect-actrice. Elle portait visiblement les stigmates de la pauvreté. Elle portait un voile sur la tête et un enfant malnutri était posé sur ses genoux. Elle était montée sur scène pour remplacer la jeune fille au moment où le futur marié veut inspecter ses cheveux. Cette spect-actrice résista :

La spect-actrice : Vous n'avez pas à mesurer mes cheveux comme ça. Mais qui me préoccupe ce n'est pas ce que vous faites en tant qu'individu. En fait, en tant qu'individu, moi aussi je peux résister à vos actions. Mais la question est, pourquoi les normes sociales sont telles qu'elles donnent aux hommes le pouvoir d'inspecter les femmes de cette façon. Si les femmes inspectaient les hommes de la même façon avant le mariage, serait-ce bon ?

Au moment où elle prononça ces paroles, les femmes applaudirent dans le public. Pour cette femme, le problème décrit ici n'était pas un problème concernant des individus ou certaines familles; dans cette pièce, à travers le problème d'une famille, elle a vu le problème d'une société patriarcale. La force de ces interactions est d'amener des personnes à s'exprimer non seulement sur un événement, mais encore plus sur les forces sociales qui produisent cet événement. Elles peuvent voir les origines d'un problème local dans les forces plus larges qui régissent la société. De cette façon, le public se cultive en même temps intellectuellement. Dans le monde de la pensée intellectuelle, ils commencent à sentir un sentiment de confort et de confiance. C'est une expérience esthétique qui donne du sens au vécu. C'est ce que j'appelle une révolution interne – qui vient rompre la passivité humaine et tend vers la transformation du monde social externe. Ils ont soif de transformation du monde extérieur. Le TO devient la répétition d'une transformation totale.

Ma vision du Théâtre de l'Opprimé

En me basant sur les exemples décrits précédemment, je vais maintenant souligner ce que je considère comme étant au cœur de la conception que se fait le Jana Sanskriti du TO. Je pense souvent que le théâtre est un outil pour construire des relations. Cela fonctionne comme un fil conducteur, tantôt entre les acteurs et le public, tantôt entre les acteurs, et tantôt parmi le public. Et cela donne parfois la possibilité aux acteurs et aux spectateurs de relier leur vie intérieure à l'environnement extérieur.

Cette construction relationnelle est ce qu'il y a de plus important dans le TO. C'est pourquoi, durant la représentation, le centre de gravité de la scène ne peut pas être perçu comme se limitant à l'espace scénique. Il se déplace parmi les spectateurs. Comme notre univers, sujet aux forces centrifuges et centripètes, les rapports entre acteurs et membres du public, dans le théâtre d'Augusto Boal, sont également soumis à ces forces. Acteurs et public se sont rassemblés sur la base de ces deux forces. L'évolution, comme résultant de cette mise en relation, devient alors possible. L'action collective est l'aboutissement du travail commun des acteurs avec les spectateurs. Puis, l'élaboration de la voie à suivre en vue d'aller vers une évolution de la situation est réfléchie. Ça c'est une avancée. L'unité et le collectif sont réellement à l'origine de toute évolution.

Du reste, qu'est-ce que l'esthétique ? L'esthétique est aussi une expression collective, un mélange, un symbole d'unité. Lorsque l'on regarde une forêt, on ne voit pas qu'une série d'arbres, mais aussi l'aspect collectif qui émane des rapports existant entre l'ensemble des arbres. Si, dans cette forêt, on ne considère pas les arbres dans la relation qui les lie les uns aux autres, alors on peut difficilement concevoir ce qu'est une forêt. L'origine de l'esthétique, voire même sa réalité, réside dans la relation entre une personne et une autre.

Dans le TO, et particulièrement dans le théâtre-forum, des spectateurs montent sur scène et montrent comment ils ou elles veulent dépeindre les caractéristiques de l'opprimé. Cela pourrait laisser penser que la séquence de la pièce serait réduite à néant. Du reste, le public n'est pas accoutumée à cette magie ; il n'est pas habitué à voir exposé la production de l'action. Généralement, ils voient les personnages comme des figurines articulées et non comme des interprètes ou producteur d'action. Mais, dans une activité collective de ce type, les acteurs jouent et les spect-acteurs participent à l'action. Cette rencontre aboutit à la création de quelque chose de beau, une beauté qui relève essentiellement d'une prise de conscience affective. La beauté de la pièce ne réside pas dans son aspect esthétique extérieur et sa composition, mais dans les rapports qui émergent du théâtre-forum.

Qu'on l'utilise avec des jeunes ou n'importe quel autre groupe, l'important est la manière dont nous concevons le TO. Les failles dans la compréhension du TO ont passablement causé la crise qui caractérise aujourd'hui la pratique du TO dans le monde. Il ne s'agit pas seulement d'un ensemble de techniques théâtrales ; c'est une méthode et un concept politique. Dans cette activité politique, de multiples aspects et façons de penser se rencontrent. Chacun observe différemment cette méthode. Personne n'est en mesure d'identifier une philosophie ou un philosophe spécifique. Après tout, beaucoup de courants de pensée et de pratiques contextuelles se sont rencontrés. Oublier cela revient à conférer au TO un caractère dogmatique, ce qui est déconcertant, car cela transforme le TO en doctrine et l'éloigne par là même de la philosophie. Laissez-moi toutefois revenir sur la façon dont je vois le TO.

Le théâtre, à l'instar des autres arts, est un moyen de construire des relations. Mais il est très important de comprendre comment ces rapports sont construits. Souvent, les rapports entre acteurs et spectateurs sont hiérarchiques. Mais l'acteur n'a pas toujours conscience de cette hiérarchie. C'est flagrant dans un certain type de théâtre, car l'acteur est une star. Dans le TO, le vedettariat est un anathème. Cependant, de nombreuses questions apparaissent quant à la construction des relations avec les spectateurs. Le Joker est parfois crispé. C'est parce qu'il s'attarde à mesurer le nombre de spect-acteurs venant sur scène pour intervenir afin d'en apprécier la réussite. Cette façon de travailler n'est pas appropriée.

Premièrement, lorsque des spect-acteurs viennent sur scène, la raison et la manière dont ils le font dépendent de l'attitude et du regard que portent sur le public, les acteurs et le Joker. C'est ce qui détermine la venue sur scène des spect-acteurs et leur nombre.

Deuxièmement, la question n'est pas le nombre de personnes qui interviennent dans le forum, mais ce que ces échangent signifient dans le théâtre-forum. Les acteurs présumeront qu'ils sont face à diverses façons de penser au sein du public, chacune désireuse de pousser plus loin la réflexion. Les spectateurs veulent un espace démocratique où peuvent s'exprimer leurs pensées. Lorsque les acteurs et les Jokers comprennent cela, ils sont en mesure de construire une relation. La hiérarchie entre acteurs et spectateurs est alors rompue. À ce stade-ci, le dialogue n'est pas vraiment une technique ; c'est une pratique avec laquelle chacun est à l'aise. La réflexion collective et la

méditation intellectuelle représentent un champ fondamental d'une société humaine.

Une fois les mains déliées, l'être humain a accès à un horizon sans limites et à bien davantage d'informations indisponibles jusqu'alors. La question « pourquoi ? » est apparue lorsque les humains ont dû expliquer l'horizon sans limites, en se basant sur les informations dont ils disposaient. Sur la base des informations entre leurs mains, aussi différentes et contradictoires soit-elles, couplé à celles disponibles en abondance autour d'eux, se créent les conditions pour que la question « pourquoi ? » surgisse.

Surmonter ce conflit mène à la formation d'une société humaine. Il n'y avait pas d'institution centralisée à ce moment-là, et de ce fait, personne ne dirigeait celle-ci. La réflexion collective du peuple a mené à différentes formes d'évolution. Ce conflit dont je parlais, est, en un sens, un art – un art de l'existence. Et en même temps, ce conflit est une source de débat intellectuel, renforçant l'implication populaire dans le domaine de la réflexion intellectuelle. En d'autres termes, l'art comme la réflexion intellectuelle sont coutumiers et inhérents aux êtres humains. Et pourtant, la vie moderne a arraché la plupart des gens du monde de la réflexion intellectuelle et de l'art. À leur place, une élite a établit un contrôle de la réflexion intellectuelle et l'art.

La création artistique est née au sein de la société. Il n'est donc pas surprenant que l'art soit une métaphore sociale. Le débat artistique permet la critique sociale. Quand j'ai commencé mon travail auprès d'ouvriers agricoles dans les villages, j'ai remarqué deux spécificités notables dans les formes artistiques populaires. Premièrement, dans la culture populaire rurale, les rapports entre l'art et le public sont profondément démocratiques. C'est parce qu'ils ont compris que n'importe quelle forme d'apprentissage collectif de la démocratie a un rôle déterminant à jouer. Deuxièmement, j'ai constaté l'emploi de contes traditionnels dans la culture populaire rurale et n'ai jamais trouvé de personnages manquant de complexité. Les personnages sont présents sur scène, bourrés de qualités et d'imperfections. Par conséquent, on peut difficilement s'identifier totalement à eux. L'aliénation est la norme. Les artistes ont voulu que les spectateurs soient étrangers aux personnages afin de pouvoir les analyser. Brecht est peut-être né en Inde avant de naître en Allemagne – on ne se méprendrait pas en le pensant. C'est pourquoi, récemment, les artistes dans les villages ont joué un rôle pionnier en portant un regard critique sur les rapport sociaux et les événements. C'est sans doute pour cette raison que les gouvernements coloniaux et le gouvernement indépendant indien ont fournis si peu d'efforts pour maintenir en vie ces pratiques artistiques populaires. Dans certains cas, ils ont même œuvré activement à les détruire et à les réprimer. À l'instar de ces formes artistiques populaires, le TO croit également à la démocratie entre acteurs et spectateurs et à l'importance de la démocratie dans l'apprentissage collectif. D'ailleurs, la transformation des spectateurs en spect-acteurs est une stratégie de démocratisation de l'action politique mûrement réfléchie.

La démocratie est l'élément principal de la vie artistique et intellectuelle – dans la vie sociale elle-même de fait. D'ailleurs, s'engager idéologiquement pour un monde dans lequel l'apprentissage artistique et intellectuel fait partie de la zone de confort de tout un chacun, modifie de façon révolutionnaire la pratique de l'art et du théâtre.

C'est pour cette raison que le TO est pour nous la répétition d'une transformation. Le théâtre-forum en particulier, dans lequel la construction du rapport entre les acteurs et les spectateurs se construit comme un cheminement du « je » vers le « nous » et de « nous » à « eux ». Ceci est d'une extrêmeme importance. Afin d'expliquer cela, il me semble essentiel d'avoir recours à une histoire. Dans le théâtre de Boal, le fait réel prime. Mais j'ai

recours à la fiction. En Turquie, il y a de nombreuses années, il y avait un savant qui se nommait Mullah Naseeruddin. Naseeruddin était un excellent conteur. Un jour, un profane posa une question à Naseeruddin : « Mollah respecté, quelle est ma relation avec toi ? » En réponse, Naseeruddin lui narra une histoire :

Un jour, j'ai décidé d'aller voir mon murshid. [Dans la tradition soufie, le prêtre ou le maître à penser est appelé murshid.] Après avoir marché pendant trois jours, j'ai atteins la maison du guide. Quand le murshid entendit frapper à la porte, il demanda, « qui me demande ? » J'ai répondu, « C'est moi, Naseeruddin, monsieur. » La porte ne s'ouvrant pas, j'ai frappé de nouveau. De nouveau, sans ouvrir la porte, le murshid demanda, « Qui est là ? » J'ai dit, « C'est moi. Moi, Naseeruddin. » De nouveau, la porte ne s'ouvrit pas. Déçu et sans solution aucune, j'ai marché sans direction. Mon cœur était saisi d'une profonde angoisse. À un moment donné, j'ai senti que cette peine me permettait de méditer sur moi-même. J'étais mon propre spectateur. Qui suis-je, Me suis-je demandé ? Je passais un certain nombre d'heures à considérer cette question. À la fin, je retournais à la maison du murshid. J'y allais et en arrivant, je frappais à la porte. De l'intérieur, le murshid demanda, « Qui est là ? » Cette fois-ci, je dis, « Toi ». Étonnamment, la porte s'ouvrit. Je vis le murshid, se tenant devant moi.

L'histoire démontre très clairement le fait que le cheminement du « je » au « tu » et de « nous » à « eux » est au cœur même de l'interaction. Ici se fait l'expérience de l'unité. C'est la philosophie qui est politique relationnelle et politique spirituelle. La spiritualité est unité. Cela n'a rien à voir avec la religion institutionnelle.

Dans le théâtre-forum, il y a un déplacement du public aux acteurs – allant des acteurs aux spect-acteurs. Nous sommes tous spect-acteurs. Les spectateurs du théâtre-forum sont les acteurs, et les acteurs sont les spectateurs. Tout le monde est spectateur de la société et de soi-même. Laissez-moi réitérer ces principes fondamentaux : que les spectateurs sont fondamentalement intellectuels, que le rapport démocratique entre acteurs et spectateurs est l'élément principal du théâtre, et que le chemin allant du « je » au « nous » et de « nous » à « eux » est essentiel. Cela nous suffit-il de considérer ces principes fondamentaux seulement comme des préceptes théoriques ? Probablement pas. Dans une telle posture, il doit y avoir deux dimensions : la théorie et, en toute cohérence, l'émotion. La catharsis est la manifestation d'une émotion négative, alors qu'une émotion positive amène la personne à être rationnelle. Je parle de ces émotions qui vivent dans notre cœur et qui génèrent des sentiments complémentaires aux théories que forme notre intellect.

Conclusion

Dans cet article, j'ai décrit notre contexte d'intervention, dans lequel la distinction entre travailler avec des jeunes et avec des adultes n'apparaît pas, dans notre cas, comme une caractéristique fondamentale. Néanmoins, les personnages, acteurs et spect-acteurs réfléchissent souvent à l'exclusion structurelle et à l'oppression que subissent les jeunes filles dans le processus qui les forcent à des mariages précoces. De plus, la négligence de l'école, en tant qu'institution pour les habitants les plus pauvres en général, et pour les filles en particulier, est fréquemment abordée sur scène en tant que problème lié également aux manquements de l'État et aux normes patriarcales.

Dans ce contexte, le TO fournit des outils avec lesquels mener une réflexion critique publiquement et collectivement sur les forces sociales et le consentement individuel à

travers lesquels la domination et la discrimination dirigent la vie des gens. Le théâtre-forum offre une opportunité, non seulement pour reconnaître le caractère social d'un problème individuel, mais aussi pour mettre en relief, pratiquer et en promouvoir un mode d'interaction social alternatif. Cela révèle ainsi la possibilité d'une forme démocratique et réfléchie d'interaction entre les êtres humains d'une façon qui fait coïncider activement la dignité et le respect. Cela ne s'accomplit pas du jour au lendemain mais à travers un engagement sur le long terme, des représentations renouvelées des mêmes pièces dans les mêmes lieux et des actions politiques continues hors-scène qui renforcent la détermination à interagir au-delà des scénarios inhérents aux normes patriarcales, aux histoires de hiérarchie et de marginalisation.

Références

Chattopadhyay, Raghabendra, and others. 1998. *Status of primary education in West*

Bengal (A project sponsored by UNICEF, Kolkata). Kolkata: Government of West

Bengal.

Focuss on Children Under Six (FOCUS). 2006. *Citizens' initiative for the rights of children under six.* New Delhi : FOCUS.

Majumdar, Tapas. 1993. An Education Commission report. *Economic and Political Weekly28* (19): 919-20.

National Council of Applied Economic Research (NCAER). 2000. *Integrated Child*

Development Services (ICDS): Overall performance of !CDS Programme in West Bengal. New Delhi : NCAER. .

Rana, Kumar. Abdur Rafique, and Amrita Sengupta. 2002. *A study in West Bengal (The*

Pratichi Education report I) . New Delhi : TLM Books.

Rana, Kumar, Samantak Das, Amrita Sengupta, and Abdur Rafique. 2003. State of primary education in West Bengal. *Economic and Political Weekly* 38 (22) : 2159-64.

Traduit de l'anglais par Sophie Coudray et Clément Poutot.

Photo : http://janasanskriti.org/.

références

références

The Pratichi Education Report I, with an introduction by Amartya Sen, TLM Books, en association avec Pratichi Trust, Delhi, 2002. Voir également les rapports suivant ; *The Report of the Education Commission* (dirigé par Ashok Mitra) (1992) Gouvernement du ⇧**1** Bengale-Occidental, communément connu comme le rapport [de la commission] Ashok Mitra; Chattopadhyay, Raghabendra et al. (1998): *Status of Primary Education in West Bengal* (un projet commandité par l'UNICEF, Kolkata), Gouvernement du Bengale-Occidental, Kolkata.

L'Integrated Child Development Services (ICDS) est l'un des plus importants programmes d'intervention auprès des enfants dans le monde. Le programme est créé en 1975 suite la reconnaissance par la politique nationale de l'enfance en 1974 des questions vitales pour le développement de l'enfant. Le développement physique et mental au cours de la petite-enfance est sans aucun doute crucial, non seulement pour l'enfant, mais aussi pour la société entière. On a aussi réalisé qu'il serait extrêmement souhaitable de pourvoir simultanément tous les services de base nécessaires au bon développement de l'enfant – nutrition, santé et éducation – à travers l'assistance aux ⇧**2** enfants ainsi qu'à leurs mères au sein de leur propre foyer. La politique élaborée était par conséquent une prestation intégrée de services pour le développement global de l'enfant. Toutefois, bien que ce programme fut lancé en 1975, il a fallut plus d'un quart de siècle et d'importantes protestations publiques pour convaincre la Cour Suprême de réaliser un effort substantiel envers les enfants. Dans son ordonnance, la Cour Suprême (la *People's Union of Civil Liberties v. the Union of India and Others*, Ordonnance civile 196 de 2001) datée du 28 novembre 2001, ordonna au gouvernement d'Union, à tous les gouvernements des États, ainsi qu'aux les territoires de l'Union d'intégrer tous les enfants de moins de six ans à ce programme. De plus, la Cour a également dû promulguer plusieurs ordonnances provisoires pour am

⇧**3** *Pratichi Education Report I*. Voir aussi NCAER 2000.

⇧**4** Le suffixe « da » est placé à la fin du prénom lorsque l'on s'adresse à ses aînés.

Shonar Meye signifie littéralement « La Fille d'or ». Cela fait référence à l'argent payé avec la dote par la famille de la femme à la famille du financé afin de sceller le ⇧**5** marriage. Cependant, *Shonar Meye* est aussi un terme affectueux communément utilisé pour décrire une fille bien-aimé. La pièce est une satire de sa précieuse valeur d'un point de vue matrimonial comme pour sa famille d'origine.