2.

Le « Théâtre de l'opprimé »

(Entretien entre Augusto Boal, Émile Copfermann, Patrick Sempéray et Pierre Razdac)

> « Le Théâtre de l'opprimé *a deux principes fondamentaux : premièrement transformer le spectateur — être passif, réceptif, dépositaire — en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur; deuxièmement essayer de ne pas se contenter de réfléchir sur le passé, mais de préparer le futur.* »
>
> *(Jeux pour acteurs et non-acteurs,* p. 12)

Une alternative

P. R. — Dans la préface du *Théâtre de l'opprimé,* Augusto Boal, tu fais un retour théorique au passé; tu dis : il y a eu le dithyrambe, c'est-à-dire le peuple produisant le spectacle pour le peuple, ensuite la tragédie a introduit une séparation entre acteur et spectateur; le théâtre bourgeois, lui, a créé un personnage complexe psychologiquement, multidimensionnel mais coupé de ses soubassements matériels, tandis qu'avec Brecht une révolution a été effectuée, celle où le sujet est historiquement déterminé. Mais, dis-tu, c'est *le Théâtre de l'opprimé* qui vient boucler le cycle, car il veut dépasser la division acteur/spectateur, faire du spectateur un producteur...

A. B. — Oui, mais le théâtre de l'opprimé s'est développé à partir d'aucune démarche théorique, seulement par rapport à la réalité latino-américaine. C'est après avoir travaillé plusieurs années à différentes formes : théâtre journal, théâtre invisible (voir documents ci-après) que je me suis rendu compte que ce que nous avions fait c'était la conclusion d'une trajectoire historique et théorique qui commence avec le dithyrambe. Cependant, en travaillant nous ne pensions pas à l'histoire du théâtre, mais à la réalité brésilienne.

Au Brésil, jusqu'en 1968, nous faisions un théâtre que nous voulions populaire. Mais comme la police ne nous a pas laissé poursuivre, nous avons commencé à développer la forme du théâtre journal, comme expérience technique plus ou moins facile, devant permettre aux gens de faire du théâtre eux-mêmes. Dans cette situation, nous n'avons pensé à rien qu'aux travailleurs, à ceux avec qui nous travaillions. A eux plus qu'à leurs syndicats, parce que le président du syndicat était un collaborateur, celui de l'Association des locataires un sergent, parce que toutes les institutions brésiliennes étaient militarisées ; même le président de l'université était un colonel. Tous les moyens de diffusion étant sous la coupe de l'armée, et notre travail contrôlé, il fallait trouver une solution : un théâtre qui soit perceptible et non censuré. Nous avons donc commencé le théâtre journal comme une réponse à cela.

En Argentine la situation était un peu pareille, avant les élections de 1973 qui ont amené au pouvoir les péronistes. Mais la répression était moins violente et nous pouvions faire des choses : pas des spectacles dans les théâtres conventionnels, mais par exemple dans les trains où nous allions débattre des questions d'actualité, des salaires, de la répression, etc. Mais il fallait tout de même éviter la police. La solution c'était le théâtre invisible, c'est-à-dire un théâtre qui jouait des scènes dont on ne pouvait pas savoir qui en étaient les acteurs. Là aussi le théâtre invisible a surgi comme une nécessité sociale à un moment donné. Il ne s'agit donc pas de démarches théoriques ou esthétiques, mais de réponses à une réalité d'Amérique latine.

De la même façon le théâtre-forum (voir documents) est né au Pérou. Le gouvernement militaire se disait de gauche et permettait de grands mouvements populaires. Donc, que pouvait faire le peuple sinon discuter parmi le peuple lui-même ? Ainsi le théâtre-forum vient remplir là aussi une nécessité du moment : c'est-à-

dire que le peuple venait discuter au théâtre-forum de ce qu'il pouvait faire par exemple concernant la commercialisation du poisson, la réforme agraire dans certaines régions, la question de l'eau dans les bidonvilles, etc.

Dans ce cadre, se posait à nous la question de savoir comment en discuter au théâtre. Il ne s'agissait pas d'apporter la bonne parole : « Voilà comment vous devez faire », mais de poser aux gens la question : « Qu'est-ce que vous pensez que vous pouvez faire? ». De cette façon de comprendre le dialogue est né le théâtre-forum, comme une forme consistant à aider le spectateur à organiser, préparer ses actions futures.

Maintenant, à partir de toutes ces formes de théâtre que nous avions trouvées sur le terrain, nous avons compris qu'il était inévitable qu'elles aient un lien entre elles. C'est-à-dire : le théâtre comme étant naturel pour les gens. Il est une forme normale de la communication. C'est un langage. Et ce sont les classes dominantes qui ont réduit les gens à n'être que spectateurs, « spectateurs » : un mot obscène. C'est obscène que quelques-uns réduisent la masse à la passivité, empêchant les gens d'être sujet. Mais si le théâtre naît normalement comme une fête collective, n'importe où, comme une manière de communiquer, alors il est un langage, et les personnes qui n'utilisent pas le théâtre sont mutilées d'un langage possible. Les gens sont mutilés dans leurs capacités par la division du travail qui fait de l'un un artiste, de l'autre un ouvrier, un paysan, un athlète, etc.

P. R. — Le théâtre de l'opprimé est issu de situations précises en Amérique latine, mais il y a eu d'autres moments dans l'histoire, par exemple en Allemagne autour des années vingt, où une situation d'oppression et de répression ouverte n'a pas donné lieu aux techniques que tu préconises. Il y a eu plutôt, d'un côté un théâtre dominé par Brecht qui revoyait sa pratique à partir d'une vision du monde révolutionnaire, et de l'autre un théâtre d'agit-prop qui diffusait les mots d'ordre de l'Internationale.

Est-ce que d'une façon ou d'une autre ces deux types de pratiques ont été une étape nécessaire vers le théâtre de l'opprimé? — Parce que tu dis que vous êtes partis strictement de la situation concrète au Brésil, en Argentine, etc., mais toi, qui avais une expérience théâtrale, tu avais bien incubé les pratiques qui t'ont précédé.

A. B. — Je ne sais pas si les techniques du théâtre de l'opprimé auraient été possibles au temps de Brecht, car Brecht devait lutter contre une formule établie de théâtre existant en Allemagne. — Quand on parle de Brecht et de distanciation, ça me rappelle toujours des acteurs de cirque au Brésil : ils racontent l'histoire, mais sans se compromettre avec le personnage : ils le montrent. Et c'est peut-être nécessaire, ici ou là, en Amérique latine comme ça l'était en Allemagne, et comme ça peut l'être en Asie ou en Afrique, je ne sais pas.

Dans certaines sociétés il est peut-être naturel qu'il en soit ainsi — mais je pense que Brecht était un fer de lance de la révolution de la pratique théâtrale, je pense aussi qu'avec lui se perpétue l'« image imposée » : avec lui le théâtre continue d'être autoritaire : une image montrée à des gens qui doivent la recevoir comme non modifiable.

P. R. — Et du côté du théâtre d'agit-prop il y avait peut-être que la créativité des travailleurs était canalisée la plupart du temps par un message impulsé par l'Union internationale du théâtre ouvrier qui avait pour mission de diffuser les mots d'ordre de l'Internationale.

E. C. — Il faudrait peut-être arriver à détacher les choses. A savoir : est-ce que les formes qui sont sorties d'auteurs comme Brecht ne sont pas le produit spécifique de la petite bourgeoisie? Je veux dire que la différence d'avec le Brésil serait que la petite bourgeoisie ne joue pas dans ce pays le même rôle qu'en Europe : elle n'est pas aussi importante. Or dans les réformes que produit la petite bourgeoisie il y a nécessairement un processus d'autovalorisation, et il y a plusieurs façons pour elle de se différencier; être artiste c'en était une. Donc il y a eu une division du travail dans le théâtre qui a été accentuée par l'arrivée de la petite bourgeoisie dans ce domaine artistique... Alors, pour revenir à ce que tu disais des mots d'ordre venant de l'Internationale, il y a eu en Russie, et aussi en Allemagne, des expériences spécifiquement ouvrières dans l'agit-prop, certes très réduites, mais qui n'étaient pas très loin, dans l'idée, des conceptions d'Augusto; c'est-à-dire l'auto-activité des groupes qui sont totalement producteurs de ce qu'ils font — et qui n'est pas la notion d'agit-prop qu'on trouve dans certains courants, où il y a toujours le rôle de l'auteur, du metteur en scène, du lieu de travail, etc.

A. B. — L'agit-prop existe aussi au Pérou depuis longtemps...

E. C. — Mais est-ce que socialement ce n'est pas plus petit-bourgeois?

A. B. — Peut-être. Ils maintenaient en tout cas le caractère évangélique que nous combattons. Ils allaient dire à l'ouvrier, au paysan, comment il fallait faire la révolution, et sur le mode de l'exhortation, souvent... Beaucoup d'ouvriers nous ont dit — avant 1964, quand il était encore possible de faire du théâtre populaire dans la rue — : « Vous présentez une image de la révolution, mais nous ne sommes pas capables de vous suivre. » Ils avaient en quelque sorte honte de ne pas être capables de la faire, la révolution en vrai, d'après le modèle mis en scène.

P. R. — Au début des années trente, en France, au moment où les effectifs du PC étaient au plus bas, le théâtre d'agit-prop, lui, consistait carrément à tendre aux travailleurs un miroir déformant qui devait leur donner l'illusion d'une force qu'ils n'avaient pas...

Essayer l'action

Au fond le théâtre de l'opprimé, c'est un théâtre qui a pour condition l'appropriation par le spectateur des moyens de production du théâtre; mais plus encore, il doit susciter chez le spectateur le combat pour l'appropriation des moyens de production de sa propre existence. C'est-à-dire qu'il débouche nécessairement sur l'action.

A. B. — Et s'il ne débouche pas sur l'action, il n'a pas de raison d'être. Mais les techniques sont diverses pour amener à l'action. Par exemple, au théâtre-forum, on y discute une action pour construire un modèle d'action future : que ferons-nous si telle chose arrive? Et elle arrivera : une grève, disons, qui éclatera la semaine prochaine. Il faut répéter la grève aujourd'hui, étudier les éventualités auxquelles on sera confronté. Donc au moment de la grève nous aurons préalablement essayé, répété les différents cas de figures possibles. Le théâtre devient ainsi le lieu où on répète l'action future. Il n'est donc pas une manière d'interpréter le passé, mais de préparer l'avenir.

Et dans le cas d'autres techniques, comme le théâtre invisible, il

sert à rendre visible la répression dans une société donnée. Dans ce sens j'ai fait une expérience particulièrement violente en Belgique. Il s'agissait d'une scène sur le chômage où les acteurs voulaient montrer que chaque travailleur est un chômeur possible, que la situation de l'exploité est aussi bien celle du travailleur que du chômeur, scène qui avait comme objectif de créer la solidarité entre travailleurs et chômeurs.

La scène était celle-ci : l'acteur, un jeune homme, va au supermarché, remplit son panier de courses : pain, lait, etc., et en se présentant à la caisse dit ne pas avoir d'argent, mais qu'il ne veut pas voler, et que pour payer tout ça, vu qu'il est chômeur, il est prêt à travailler le nombre d'heures nécessaires à la valeur des marchandises qui étaient dans son panier. Ce à quoi la caissière répond que ce n'est pas une façon de payer. Et le jeune chômeur d'argumenter : « Je veux faire comme vous mais à l'inverse : vous louez votre force de travail huit heures par jour, en échange de quoi on vous donne de l'argent avec lequel vous allez ensuite faire vos courses au supermarché. Moi, comme je n'ai pas de travail, je fais le contraire : je commencer par acheter et je demande à payer ensuite avec ma force de travail. »

Là-dessus la discussion a commencé, puis la caissière a appelé le gérant qui voulait appeler la police. Tandis que de leur côté les gens présents faisaient la collecte pour régler les courses du jeune chômeur. Mais le gérant ne voulait pas pour autant le laisser sortir, puisqu'il avait appelé la police. Les gens protestaient, disant que ce jeune homme n'avait pas volé, avait payé ses achats, etc. Et quand la police est arrivée elle a demandé au gérant s'il voulait toujours porter plainte. Il porta plainte, mais pour incitation à l'émeute.

Donc le jeune chômeur fut emmené par les flics pour vérification d'identité. Et là les choses se compliquent, car au magasin il avait prétendu être chômeur — comme son personnage dans la pièce — mais à la police il ne pouvait pas présenter de carte de chômeur. Il a donc été obligé de révéler qu'il faisait du théâtre invisible. Mais ce n'est pas tout. Vu la nouvelle situation, la police voulut porter plainte contre la troupe qui avait fait une manifestation théâtrale non autorisée. Mais à cela nous avons répondu que nous porterions nous-mêmes une autre plainte contre la police, car en Belgique il n'existe pas de censure au théâtre, et qu'en empêchant le théâtre invisible elle empêchait une nouvelle forme de théâtre d'apparaître...

Un autre exemple : la télévision avait beaucoup parlé de cette affaire, et un jour où nous jouions dans un théâtre, deux personnes, accompagnées d'un chien, sont venues à moi et voulaient m'emmener pour vérification d'identité. Les gens qui étaient là se sont élevés contre l'intrusion des flics dans un lieu privé et les ont expulsés. A la suite de quoi nous avons fait appeler la police par un avocat : elle n'avait envoyé personne. C'était un autre groupe de théâtre qui avait fait du théâtre invisible contre nous.

Ce qui a provoqué une discussion, et qui nous permet de préciser un point. Est-ce que la pratique de ce groupe est acceptable? Je pense qu'elle ne l'est pas. Pourquoi? Parce que ce qu'il a fait c'est la reproduction d'un état de chose qui existe dans la réalité : la répression existe, et en dehors de la légalité. Nous, nous ne voulons pas reproduire des faits de réalité, et nous ne faisons jamais rien d'illégal, parce que ce que nous voulons c'est questionner la légitimité de la loi; nous l'interrogeons pour montrer qu'elle n'est pas nécessairement légitime... Quant aux moyens du théâtre invisible, ils sont employés tous les jours partout par l'institution. La CIA emploie des gens qui constamment se font passer pour d'autres, les supermarchés emploient des flics déguisés en clients, etc. Ce qui est nouveau dans l'utilisation que nous en faisons, c'est que nous prétendons populariser cette technique en changeant sa finalité : faire du théâtre invisible un théâtre qui rende visible l'oppression qui existe dans la société.

P. R. — Je voudrais revenir au théâtre-forum. Si le théâtre de l'opprimé est conçu comme un préliminaire à l'action réelle, un essai de celle-ci — tu donnes d'ailleurs dans ton livre un exemple probant : celui d'une femme qui doit se présenter devant le juge et dont vous répétez les arguments, puis ceux du juge, etc. — il faut peut-être avoir à l'esprit qu'il n'y a pas entre la scène et l'action qu'une différence de degré, mais carrément de nature, à savoir qu'entre une grève « essayée » sur scène et la grève réelle s'introduisent inévitablement une série d'impondérables, de problèmes techniques, individuels, etc. déterminants. Alors, sur scène, n'y a-t-il pas le risque d'être idéaliste sur le déroulement et l'issue de l'action?

A. B. — Non. Je pense que l'impondérable et les problèmes concrets existent toujours, et que si nous pouvons répéter l'action future c'est une chance d'en diminuer le risque. C'est-à-dire que

si nous nous donnons les moyens de pondérer l'impondérable, l'impondérabilité sera moindre. Je pense que la répétition de l'action future aidera toujours cette action.

Par exemple : la première expérience que nous avons faite de ce type-là. C'était au Pérou. Un officier du gouvernement devait venir au bidonville pour imposer l'idéologie gouvernementale. Nous avons imaginé la scène et nous l'avons travaillée, essayée en présence de représentants de l'ancien gouvernement venus exposer leurs idées. Quand les officiers gouvernementaux sont venus, tout le monde connaissait déjà les réponses ou les propositions à lui faire.

P. R. — De plus ce n'est peut-être pas au sens strict un théâtre préalable à l'action, il est certainement aussi un théâtre produit de l'action. C'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une lutte générale d'où les gens tirent leurs solutions : ce que les gens y essayent, ils le puisent dans leur expérience.

E. C. — Il faudrait d'ailleurs préciser : il ne s'agit pas de répétition d'une action, mais de préparation à l'auto-activité.

A. B. — En fait nous disons : « essayer ».

E. C. — Il ne s'agit pas tant de répéter des réponses possibles à des arguments, que de préparer les gens à trouver des situations auxquelles ils auront à répondre ; en augmentant et en multipliant les points de vue des intervenants, et en ouvrant des possibilités de dépassement de la situation de départ. Et il ne s'agit pas de cinq types de réponses possibles...

A. B. — Le mot « répétition » est terrible, parce qu'il donne l'idée de quelque chose qui ne peut être modifié...

E. C. — Il s'agit en fait de créer un processus d'auto-activité, des conditions où on envisage des hypothèses, qu'on analyse et cherche à élargir...

Le spectateur comme producteur

P. S. — Je reviens un peu en arrière. En Amérique latine le théâtre de l'opprimé est né de conditions de répressions particulières, et de là a émané l'auto-activité des travailleurs. Alors je

voudrais poser la question : que peut-il en être de cette auto-activité dans des pays comme ceux d'Europe, qui ne fonctionnent pas sur le modèle de la dictature militaire?

A. B. — Nous avons actuellement un groupe de quinze personnes, et c'est exactement cela que nous cherchons à réanalyser : toutes les possibilités qu'offrent dans un pays comme la France, par exemple, les techniques découvertes dans des pays de dictature ouverte. Mais jusqu'à présent je n'ai pas travaillé qu'en France, mais en Suède, en Finlande, en Italie, etc.

Et lors de ces expériences, ce que j'ai pu constater c'est que comme nos techniques ne prétendent pas apporter la bonne parole mais seulement des outils, elles sont adaptables à toute situation d'oppression. Il existe en France aussi des opprimés. Ce n'est pas seulement une question de dictature... Mais je trouve qu'ici, par rapport à l'Amérique latine, les idées mises en discussion, quand nous faisons du théâtre invisible ou du théâtre-forum, changent beaucoup, et les thèmes aussi, de même que la manière de conduire le processus; peut-être parce que l'oppression ici est moins ouverte; plus sophistiquée... intériorisée... Il y a des réactions qui se manifestent sous une forme que je ne comprends pas toujours, ou des techniques qui suscitent un intérêt auquel je ne m'attends pas.

Mais si j'ai bien compris ta question, j'ai peur que ma réponse soit celle-ci : ce que nous développons c'est un outil et pas une pièce achevée avec son idée centrale, et cet outil est reconnaissable aussi bien par tout le monde, que ce soit au Pérou ou en France, il est la capacité de se mettre à utiliser le langage théâtral.

P. S. — En France il existe une classe ouvrière avec des vieilles traditions, avec des organisations très structurées. Comment peut se faire le contact avec les travailleurs sans passer par une direction syndicale, un comité d'entreprise?... Je te pose la question parce que certaines expériences qui ont été faites, par exemple aux usines Peugeot à Montbéliard, où des gens qui faisaient du théâtre ont tenté de mêler leur travail à la grève, ont eu pas mal de difficultés parce que le traitement de la pièce n'était pas du goût du CE.

E. C. — Si tu veux, Augusto, je répondrai. Dans notre travail, qui ne fait que débuter, on part d'un certain nombre d'hypothèses. En gros l'une d'elles est que selon l'analyse d'Augusto — qui coïncide avec celle que nous faisons, à quelques-uns, en

France — le théâtre est un art anachronique. Il peut prendre les formes qu'on connaît, mais il y en a d'autres à chercher. Ainsi, en partant de l'hypothèse que le théâtre, en se professionnalisant, s'est créé son propre ghetto, notre idée de départ est d'introduire la notion selon laquelle il est un moyen d'expression, et certainement utilisable par n'importe qui, dans n'importe quel milieu. A partir de là on lui ouvre un éventail considérable de possibilités d'expression.

Donc ce qu'on essaye de faire — certes avec difficultés — c'est de constituer un groupe de professionnels et non-professionnels, avec lequel il s'agira, dès qu'il existera, de prendre appui sur un certain nombre de milieux où les idées d'Augusto ont tout de suite été reçues. Par exemple on a déjà fait un stage cet été avec des enseignants du primaire qui appliquent les techniques Freinet.

Il y avait là une quarantaine d'enseignants avec qui on n'a pas rencontré beaucoup de problèmes, parce qu'on a trouvé un parallélisme assez étonnant entre les propositions d'Augusto et leur propre démarche. C'est de part et d'autre le même processus qui était recherché. A une étape supérieure, on cherchera le contact avec des groupes et individus dans différents milieux. Il est possible — et même évident — qu'on se trouvera dans la situation dont tu parlais, mais notre idée serait non pas d'intervenir à chaud dans une situation de grève de l'extérieur, mais qu'il y ait déjà une prise en compte des techniques elles-mêmes et qu'elles soient utilisées. Il s'agit de casser une idée qui a eu cours ces dernières années, et qui consiste à venir de l'extérieur pour offrir ses services... Et nous sommes fortement encouragés par l'écho qu'a eu notre expérience de cet été, en deux ou trois mois. C'est-à-dire que sur une quarantaine d'enseignants, sept ou huit ont déjà commencé un travail dans leur quartier, leur classe, etc.

C'est pourquoi je renverserais ta question, à savoir : y a-t-il aujourd'hui en France des groupes ou des éléments actifs dans les organisations syndicales ou ailleurs capables de poser le problème d'un autre fonctionnement que celui qui existe? Ma réponse est oui, et il est temps, à partir de là, de comprendre la méthode comme un outil constamment transformable.

Théâtre de l'opprimé et militantisme

P. S. — Qu'est-ce qui vous semble être l'objection à la prise en compte de ces techniques par le militant formé au militantisme

par les organisations traditionnelles ou révolutionnaires ?

E. C. — C'est vraiment une discussion politique qu'il faudrait avoir. Mais je pense que ça remettrait en cause une des bases essentielles du militantisme qui est le messianisme. C'est-à-dire que ça créerait une crise, qui serait d'ailleurs certainement salutaire. Plus les organisations politiques sont petites plus elles sont messianiques, et donc moins elles sont prêtes à accepter les techniques en question. Ce n'est peut-être pas aussi simple, car les grandes organisations ne l'accepteraient pas non plus.

P. R. — Pour ma part, je crois que ce sont des modes d'intervention non pas incompatibles, mais complémentaires, quoique très différents. Le théâtre de l'opprimé consiste à ce que les gens s'approprient directement un outil d'intervention, qui n'est pas forcément immédiatement et directement politique, car il concerne pour une grande part la question de l'appropriation des moyens d'expression et de production de la culture, c'est-à-dire des rapports entre les gens. Tandis qu'une organisation politique d'avant-garde ne se justifie que par son intervention politique, ce qui implique un choix stratégique et tactique, l'élaboration d'un programme et donc la proposition de solutions... Enfin, elle n'est pas obligatoirement messianique.

E. C. — Attends, je suis d'accord, mais ce n'est peut-être pas là que ça se joue. Quand je dis « la bonne parole », ce n'est pas du tout dans un sens péjoratif, mais dans le sens où elle doit naître d'un rapport dialectique avec l'ensemble, ou de l'organisation, ou du corps social ; et elle peut être révolutionnaire ou réformiste, ou plus ou moins l'un ou l'autre. Mais ce qui est important c'est ce rapport à l'ensemble... Et en substance il y a dans l'expérience à travers laquelle Augusto a conçu ses techniques une dimension profondément politique, mais dans un sens tout à fait général et global qui était : la société est répressive, il faut dévoiler cette répression. Et c'est là que le clivage politique s'opère ; non entre gauche et droite, mais entre propriétaires des moyens de production et nous. Donc au départ il y a une analyse qui fait tout de suite le partage. Évidemment, elle n'est pas une stratégie immédiate ; mais elle fait problème et elle vous fait problème...

P. R. — C'est vrai que traditionnellement les membres d'une

organisation, surtout d'avant-garde, sont aspirés par la construction de cet instrument qu'est le parti, et que souvent, même s'il est porteur de la transformation des rapports, il les enferme dans un fonctionnement rigide et coercitif. Et puis il y a peut-être une espèce de défiance vis-à-vis des noms nobles comme celui de théâtre...

E. C. — Mais alors ne l'appelons pas théâtre...

P. R. — Justement, l'intérêt du théâtre de l'opprimé c'est peut-être qu'il pourrait perdre son nom sans perdre son identité. Il fait tomber cet écran terrible qu'est la spécialisation, il peut être perçu comme quelque chose de facile... Mais je crois qu'on n'est pas conscient de cette facilité; il faut peut-être pratiquer ses techniques pour s'en apercevoir. Et est-ce que c'est vraiment facile?

A. B. — C'est facile. Les gens y participent de plus en plus, et plus ils pratiquent plus ils découvrent. Mais c'est vrai que cette facilité est relative. C'est un théâtre qui a sa place dans un certain processus, et qui peut intervenir à certains moments mais pas à d'autres. Par exemple on ne réunit pas le théâtre-forum en pleine action; le feu de l'action c'est un moment du processus, le théâtre-forum en est un autre. Il faut en comprendre la nature.

E. C. — Ce qu'on peut encore ajouter sur le rapport entre l'organisation d'avant-garde et ces techniques, c'est que lors des stages que nous avons faits, ce n'est pas du tout par hasard que nous avons eu les gens que nous avons eus. C'était : une fille d'une ville de province qui s'occupait du Comité anti-impérialiste, à un autre endroit un groupe mobilisé sur le Larzac...

Je veux dire que ce ne sont pas des gens en dehors de la bagarre politique, non pas des marginaux, même s'ils ne sont pas dans telle ou telle organisation... Par ailleurs, je trouve positif qu'il y ait eu si peu de gens de théâtre. Ils ont beaucoup de réticence, et ça se comprend — encore que les idées d'Augusto soient nuancées, puisqu'il écrit lui aussi des pièces de théâtre pour le théâtre professionnel — entre autres chez ceux qui se considèrent comme l'expression exclusive de ce domaine artistique et propriétaires de celui-ci.

P. R. — Je crois que ce serait une discussion très intéressante de

comprendre la place respective du parti d'avant-garde et des pratiques d'auto-activité des masses dans le processus dont parlait Augusto tout à l'heure. Car il me semble non seulement que la relation est possible entre ces deux pratiques, mais qu'elle est souhaitable. Une personne peut très bien avoir une activité dans le domaine du théâtre de l'opprimé, et comprendre qu'il lui faut d'autres structures pour unifier la classe, qu'il lui faut une stratégie, etc. Comme une personne organisée politiquement peut très bien comprendre que son épanouissement comme telle, sa réalisation, passe par l'appropriation de moyens d'expression divers.

E. C. — Je veux te dire une chose. Ici on fait ou on a fait tous plus ou moins partie d'organisations politiques. Eh bien on a tous assisté au rituel de l'assemblée générale ou de la réunion de cellule. Il s'agit bien d'un rituel; le rapport que fait l'un ou l'autre, puis la discussion dont on connaît par avance la modalité, de même que la disposition des lieux, avec l'estrade ou la petite table... Cela implique tout un mode de fonctionnement, des rapports. Et je ne vois pas pourquoi on ne pourrait pas utiliser certaines techniques qui stimulent l'expression et changent les rapports.

P. R. — Mais l'organisation révolutionnaire a des exigences, des contraintes dictées par son élaboration et ses tâches, et ce au milieu des pressions extérieures; elle ne peut qu'apporter des changements limités à son fonctionnement, ou alors il faut remettre en cause sa nature, son schéma, ce qui est une discussion aussi. Il faudrait peut-être envisager les techniques du théâtre de l'opprimé comme un autre niveau d'intervention dans le processus de la révolution. Il ne s'agit pas qu'il l'aide, comme un outil qui se mettrait à son service, mais qu'il s'y intègre comme une de ses pratiques, à un certain niveau.

E. C. — Ce qui guette toute pratique, c'est un peu ce que critiquait Lavaudan. Il disait : « Ce que vous encourez c'est l'émiettement, l'éparpillement. En fait vous allez recréer un nouveau ghetto, où vous serez bien, mais marginaux », etc. Effectivement, en dehors des conditions d'Amérique latine où ces techniques ont répondu à une nécessité pratique, c'est le risque. Et à cela, qu'a-t-on à opposer? La seule chose, c'est de ne pas rester seul, de généraliser des échanges avec ceux qui veulent faire quelque chose

avec nous, et d'assurer non seulement une liaison mais un travail constant et commun en multipliant les points de contact géographiques, interprofessionnels, etc.

A. B. — Il faut que les groupes qui pratiquent déjà prennent contact avec d'autres et ceux-ci avec d'autres encore, etc. Par exemple, à Sao Paulo, il y avait un groupe de théâtre-journal qui s'est divisé : chaque acteur allait jouer à un endroit son « journal première édition », et formait sur place un groupe avec des voisins, des travailleurs, etc. Il y a eu un moment où quarante groupes étaient formés.

P. R. — Est-ce que le fait que les gens ici soient davantage familiarisés avec les techniques théâtrales ne les porte pas à voir d'abord dans celles du théâtre de l'opprimé des contre-techniques ?

A. B. — Je ne crois pas. La technique est abordée un peu différemment ici peut-être dans la mesure où elle sert plus aux individus à se questionner, à se voir soi-même, pour provoquer un type d'émotion peu courant en Amérique latine... Il faut d'abord voir dans le théâtre de l'opprimé un théâtre qui libère le spectateur de son oppression de spectateur. Les gens en le pratiquant s'amusent beaucoup, parce que je pense qu'y participant ils ne pensent pas beaucoup au théâtre... Dans les séances que nous avons eues quelqu'un disait que notre technique désamorce l'agressivité entre les participants et fait éclater la bonne humeur. Pourquoi ? Cela a à voir avec le processus même du travail. Ce sont des techniques de groupe qui impliquent que tout le monde cherche ensemble. Elles ne favorisent pas la division du travail, ou l'adversité. La découverte de chacun est le produit de tous, et celle du groupe ne pourrait pas être ce qu'elle est sans toi, toi et toi.

Si cette notion est intériorisée par la pratique, l'agressivité disparaît. Certes le groupe peut nourrir une agressivité contre quelque chose d'extérieur, mais dans le groupe même elle est désamorcée. Quant à la bonne humeur, elle s'explique très bien : quand face à une chose stratifiée, mécanisée, tu brises le mécanisme, ce ne peut être que réjouissant, comme de faire éclater le comportement social stéréotypé, figé. Là où existe l'oppresseur, l'oppression est structurée. Donc le théâtre de l'opprimé doit changer de rapport dans sa pratique, destructurer l'oppression et changer les rapports sujet/objet... Il ne s'agit pas de chercher le

rire pour s'amuser, mais le dévoilement de la grotesque mécanisation de l'oppression est risible.

Crise du théâtre et théâtre de l'opprimé

P. S. — Dans les propositions d'Augusto les gens vont certainement retrouver certaines de leurs aspirations, par exemple : un théâtre différent, tel qu'il est apparu après 68. C'était une rupture avec la transmission d'un patrimoine culturel et il définissait d'une manière renouvelée la fonction sociale du théâtre. Alors il faudrait peut-être distinguer les deux activités, dont l'une est en train de mourir franchement.

E. C. — Pour commencer par le début, je crois que le théâtre populaire, comme utilisation de l'héritage culturel, était une problématique complètement fausse et qu'elle allait nécessairement à l'échec... Ensuite il y a eu une idée de rupture qui a pris la forme d'un retour à Artaud : le théâtre est un lieu de consomption, où on se brûle, le rapport à la culture ne pouvant être que celui-là... Puis il y a eu le Living. C'était une possibilité de déclencher l'activité du public, mais toujours dans une représentation qui n'éliminait pas le vide entre la scène et la salle, en déplaçant les éléments mais en les laissant finalement intacts. On n'échappait pas tellement au messianisme.

Puis il y a eu 68 : un théâtre différent : quelque chose a bougé et ce qui a bougé c'est le rapport public/théâtre. Dans le Théâtre du soleil, il y a quelque chose de très important qui s'est produit, puisque pour la première fois on a vu des spectacles qui étaient l'expression de la sensibilité d'un public : c'est-à-dire que le Théâtre du soleil a formé un public qui était les gens de 68 ; et ils s'y sont reconnus dans ce théâtre, dans la mesure où il était leur expression artistique. C'est-à-dire un rapport nouveau.

Quand j'ai découvert Augusto, c'est moins le rapport au théâtre qui m'a frappé que des choses comme la pédagogie, c'est-à-dire Freinet et un certain nombre de courants actifs. Et c'est en même temps une réponse à la situation du théâtre en France...

P. R. — Quant au théâtre auquel nous sommes habitués, est-ce qu'il ne peut être considéré comme le stade supérieur auquel devrait aboutir le théâtre de l'opprimé ?

A. B. — Non. Dans le théâtre qu'on connaît, il y a l'auteur qui, chez lui, écrit une pièce qui exprime sa vision du monde; puis il contacte un metteur en scène, un décorateur, des acteurs qui vont traduire sa vision du monde; ou bien il y a la « création collective » : un groupe d'artistes montre sa vision du monde... Ce n'est pas cela que j'entends. J'entends que la vision du monde traduite soit celle d'un ensemble de personnes qui auront débattu et travaillé collectivement, dans le sens où ces personnes sont les spectateurs du théâtre habituel qui, ici, deviennent protagonistes, les « artistes » eux-mêmes. Le « centre de gravité » d'un spectacle-forum c'est le spectateur-sujet, pas la scène.

P. R. — De plus le théâtre a généralement un caractère universel, il émane peu souvent de préoccupations socialement localisées ou de liens productifs avec une communauté. Alors que le théâtre de l'opprimé serait par nature ancré dans la population d'un quartier, d'une même entité.

A. B. — Ça dépend. En suède au *Söden festivalen* on a fait des spectacles sur le logement; par contre au *Sheppsholm festivalen,* c'était sur les centrales nucléaires, donc un problème pas du tout local... Mais disons par exemple qu'un jour on peut arriver à Paris, avec un public de Paris, avec en tête un problème regardant spécifiquement Paris. Nous faisons plusieurs représentations de théâtre-forum et tous les jours il y a un public différent. Après des mois, nous arrivons à un spectacle que nous considérons comme étant le dernier. Une forme figée. Ce spectacle pourrait très bien compter comme étant en fait celui qu'on présente en première, et que nous pourrions aller présenter à Lyon... J'aimerais savoir ce qui se passerait si la création collective d'un spectacle né d'une implantation parisienne arrivait ailleurs.

Comme en Amérique latine nous n'avions aucune possibilité d'institutionnaliser le théâtre de l'opprimé, il était naturellement un théâtre hors institution. Mais il se peut qu'ici toutes les techniques qui ont été développées hors de l'institution puissent — et nous pensons le faire — culminer dans un théâtre conventionnel, réinstitutionnaliser toutes ces techniques. Et puis peut-être aussi que nous arriverons à la conclusion qu'il vaut mieux avancer dans une autre direction. Mais tant que nous ne sommes pas arrivés à ce stade, nous ne pouvons dire ce que donnera l'expérience. Jusqu'en octobre 1979 nous irons étape par étape, pour arriver à une conclusion, qui sera le début d'une autre entreprise.

La pratique du théâtre de l'opprimé

P. R. — Le théâtre de l'opprimé n'est pas attaché définitivement aux circonstances d'où il est né ?

A. B. — Les circonstances au Brésil, en Argentine, etc., ont donné lieu à certaines formes, mais une fois que tu les as comprises et maîtrisées, tu peux les utiliser dans d'autres conditions. Mais je trouve maintenant que pour faire un théâtre-forum, qui est la forme supérieure, il faut aller par degrés : commencer à faire des exercices avec le spectateur, lui faire utiliser les images. C'est en effet très difficile de faire d'un spectateur — toujours habitué à la passivité — un acteur. On ne peut pas comme ça, d'entrée de jeu, dire aux gens qui viennent au théâtre-forum : « Allez ! dites, montrez ce que vous pensez. » Il faut permettre aux participants de « s'échauffer ». Non pas avec des exercices seulement tournés vers la préparation individuelle, mais avec des jeux, des entraînements collectifs dans lesquels les gens se touchent, s'aident, se soutiennent, se lient par un contact tout autant mental que physique.

P. R. — Effectivement, je me souviens d'une séance que vous avez organisée à la Cartoucherie où très vite ce rapport collectif est parvenu à s'établir.
(...)

E. M. — D'autres aussi restaient en spectateurs...

A. B. — Beaucoup. Il n'y avait pas eu suffisamment de travail préparatoire, et il y avait trop de monde. Initialement ça devait être une simple conférence. C'était la première fois que ça se passait en Europe et les gens venaient surtout avec des questions. Mais ensuite, ailleurs, c'est devenu plus du théâtre que de la discussion. Ce que nous souhaitons, parce que la discussion ne peut pas exprimer toute l'oppression : il faut aussi les gestes pour la dire.

Dans une récente séance de travail, quatre personnes se sont efforcées de montrer les mouvements que chacune faisait en rentrant le soir chez elle. Les quatre ont mis en évidence l'aliénation de leurs gestes par la mise en fonctionnement d'une multitude de gadgets, ce qui n'aurait pas pu se manifester au Pérou où il y a

beaucoup moins d'interrupteurs d'éclairage et de boutons de télévision. Une femme a fait une démonstration très éclairante de l'oppression des femmes à la maison : par l'arrivée du mari, les allées et venues des enfants, absolument tous ces gestes étaient empêchés de s'accomplir, comme bloqués, tronqués. Elle révélait une chose foncièrement réelle et en même temps très peu évidente : une femme à la maison, pour l'enfant, la cuisine, l'entretien, doit faire un nombre incroyable de gestes. Cette démonstration — horrible — révélait que l'oppression de la femme est faite de centaines de gestes invisibles à force de banalité et que cette oppression est aussi écrasante qu'imperceptible dans la vie courante, hors d'une pratique théâtrale qui se donnerait à charge de la mettre en évidence.

E. C. — Pour en arriver là, c'est vrai qu'il faut des exercices, une progression pédagogique, le progrès de la confiance en lui-même d'un groupe et de ses membres.

P. R. — Mais ces exercices — dont Augusto donne une série d'exemples dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs* — sont-ils en rapport avec les habitudes ou les niveaux culturels des gens de tel ou tel pays?

A. B. — Bien sûr. Il faut bien expliquer les mots : si un Indien de Bolivie a une bonne connaissance de Beethoven, c'est un « érudit »; si un professeur de musique de Hambourg connaît la musique indienne, c'est également un « érudit ». L'érudition c'est la connaissance de la « culture » des autres. Mais tout le monde a sa culture. Par exemple, si les Indiens ne sont pas érudits, leurs culture n'en est pas moins exigeante que la nôtre; c'est donc pourquoi il m'était impossible, à moi, avec ma culture, de travailler directement avec eux. C'est l'un d'entre eux, un Indien avec lequel je pouvais parler, qui les faisait travailler...

A Lima, à Sao Paulo, à Buenos Aires, nous avons compris que si ces techniques pouvaient avoir un intérêt, ce n'était pas à nous de les faire mettre en pratique; et pas seulement en raison des différences culturelles liées aux différences ethniques. Dans les bidonvilles que je fréquentais, j'avais beau être connu, ce n'était pas moi qui pouvais être le meneur de jeu. Parce que je n'étais pas un ouvrier, parce que je ne connaissais pas la terrible humidité glacée qui est le lot quotidien des habitants des bidonvilles de Lima.

P. S. — Mais ces obstacles n'existent-ils pas à l'intérieur d'une même réalité socio-culturelle? Par exemple les femmes aujourd'hui refusent cette communauté culturelle qui s'est constituée au détriment de leur expression.

A. B. — L'été dernier j'ai travaillé avec un groupe de femmes à Pérouse (Italie). Au bout de deux jours, j'ai dit : « C'est pas normal, je suis le seul homme et il n'y a que moi qui parle. » Elles m'ont répondu : « Continue, nous nous approprierons ce qui nous intéresse. » Ce que je dis doit être réutilisé à des fins propres, reformulé, resystématisé différemment.

P. S. — Le théâtre de l'opprimé : c'est permettre à des identités culturelles de s'affirmer contre la prétention d'une culture à s'imposer comme universelle?

A. B. — Prétention criminelle...

Les thèmes féministes

P. R. — Un grand nombre d'exemples de *Jeux pour acteurs et non-acteurs* concernent l'oppression des femmes. Comme si les groupes qui ont pratiqué ces jeux voyaient dans le théâtre de l'opprimé un lieu privilégié pour l'expression des revendications féministes...

A. B. — Je compte sur les doigts d'une main les fois où on m'a proposé ce thème en Amérique latine; en Europe au contraire ce sont les fois où on ne me l'a pas proposé qui peuvent se compter sur les doigts d'une main. Mais cette demande prend les formes les plus variées. Ici on propose comme sujet au théâtre-forum la situation d'une fille qui n'a pas le droit de sortir après huit heures du soir; là — c'était à Stockholm — on veut montrer l'orgasme féminin... Impensable chez les Indiens d'Amérique latine. En Italie cet été — à Pérouse — les femmes ont montré comment l'agression des hommes pouvait être aussi celle de leur douceur et de leur amabilité, comment elles étaient empêchées de parler par leurs assauts de délicatesse. On rit pour elles; deux hommes se précipitent pour offrir du feu, et cette oppression est l'œuvre de tous les hommes, jusqu'à ceux qui admettent et affirment leur accord avec les revendications féministes. Ceux-là, les filles de

Pérouse les appelaient « les sociaux-démocrates de la révolution féministe ».

P. R. — A propos, par exemple, de ton expérience à Godrano en Sicile, les mêmes qui jouaient sur la place publique leur oppression ne s'exposaient-elles pas à des représailles en rentrant à la maison ?

A. B. — Ce n'est pas sûr. Je me souviens d'une mère qui encourageait sa fille : pour elle sa fille devenait une artiste...

E. C. — La distance, dans le théâtre-forum, c'est l'utilisation de la vie quotidienne. Il y a une dimension artistique qui naît de la représentation même. Le seul fait de la jouer dégage la vie du poids de sa quotidienneté, et lui donne cette éloquence qu'elle n'a pas hors du théâtre.

P. R. — Est-ce que cela ne joue pas comme un défoulement, comme désamorçage de la révolte ?

A. B. — Non. Car personne, aucun acteur, ne porte cette éloquence à ta place. C'est toi qui joue ta vie, ou quelqu'un dont tu pourrais très bien prendre la place pour dire une chose identique. Et ce jeu a une force étonnante. Je me souviens d'un jour à Florence, deux membres de notre groupe, un homme et une femme, sont entrés dans un grand magasin pour faire leurs courses, comme n'importe quel couple. A cette différence près que dans celui-là l'homme tenait la femme en laisse. Une complice est arrivée pour crier au scandale. « Sa » femme a pris la défense du « mari » en disant que c'était normal, qu'un mari avait tous les droits. L'attroupement qui s'est formé au cours de l'événement est arrivé à la conclusion que le mari avait le droit de tenir sa femme en laisse, mais pas en public!... Cela m'a rappelé cette loi en vigueur au Brésil au siècle dernier, qui autorisait le maître à fouetter son esclave, à condition que ce ne soit pas en public. Ces Florentins d'aujourd'hui n'avaient aucune objection à ce qu'une femme soit l'esclave de son mari. Ils protestaient seulement contre l'offense qui leur était faite par cette exhibition déplacée...

C'est précisément ce scandale-là que peut montrer le théâtre invisible.

P. R. — Encore une question. Une chose m'a surpris dans un de tes livres. A propos de l'avenir de ce théâtre sous le socialisme, tu dis qu'alors on n'aura plus besoin d'un théâtre de l'opprimé…

A. B. — Je crois que j'ai dit cela un peu vite.