

Evaluation du dispositif «Dérappages» proposé par le Théâtre Arsenic en partenariat avec le Centre d'Action Laïque(CAL), Présence et Action Culturelles (PAC), Le Mouvement Ouvrier Chrétien (CIEP) et Les Territoires de la Mémoire

par Jean Blairon, asbl RTA

PROLOGUE

“Je n’ai rien contre les Turcs, c’est un pays magnifique mais ici ce n’est pas la Turquie! S’ils ont décidé de vivre ici, c’est à eux de s’adapter, non à nous!” Et là le comédien, s’adresse au public: « Vous êtes d’accord avec moi, non? » Silence dans le public, un malaise se fait sentir dans le camion qui sert de salle de spectacle. « Dérappages » est un spectacle court. En 35 minutes, devant 35 spectateurs, 2 comédiens (Janie Follet et Philippe Constant) jouent 5 tranches de vie: une personne se rend à la boulangerie et s’indigne que le boulanger ne parle pas français mais anglais, un dîner de famille où certains membres de la famille regrettent, entre autres, que l’équipe de football de France soit « si colorée ». Il y a aussi un trajet en bus où la personne se retrouve face à deux personnes étrangères parlant dans leur langue. Face à l’incompréhension de leur conversation, la passagère imagine le pire et se sent agressée. Un débat télévisé avec l’interview d’un homme politique d’extrême droite tentant de convaincre les spectateurs avec des propos simplistes est également joué. Et enfin, la dernière saynète met en scène une adolescente demandant à ses parents si finalement il n’y a pas trop d’étrangers... Des situations donc que tout

le monde a pu malheureusement rencontrer un jour ou l’autre. Des situations qui peuvent donc dangereusement sembler banales mais si sujettes aux « dérapages ». On y voit les peurs de personnes qui pourraient un jour ou l’autre être tentées par l’extrême droite. Entre les saynètes, on retrouve Thérèse et Roger, deux personnages toujours joués par les mêmes comédiens. Thérèse, c’est la ménagère qui pense toujours trouver une solution facile, que ce soit sur la question de l’immigration, de la violence dans les rues etc. Elle assomme Roger à grands coups de « Mais j’ai la solution! » Et Roger, lui, sur le même ton désespéré répond systématiquement « Mais c’est con Thérèse! ». Et c’est là que les idées reçues (impression que les violences viennent d’une communauté étrangère, que le chômage serait moindre sans les étrangers, qu’il faut refuser les demandeurs d’asile etc.) sont battues en brèche. En quelques chiffres, en quelques mots le non-fondement de ces propos apparaît au grand jour. Bref, en étant simple (mais pas simpliste), concis, percutant, avec son spectacle « Dérappages », la compagnie Arsenic attaque l’extrême droite avec ses propres armes, mais cette fois pour défendre la démocratie.

Amélie Jamar



■ PREMIÈRE PARTIE : UNE PROPÉDEUTIQUE DE LA RÉALITÉ ?

Sous le familier, découvrez l'inacceptable,

Sous le quotidien, décelez le dérapage.

Puisse toute chose dite normale vous inquiéter.

Dans la protection, découvrez l'abus

Et partout où l'abus s'est montré

Trouvez le remède

(d'après le couplet final de

« L'exception et la Règle », de Bertolt Brecht!)



1. OBJET DE L'ÉTUDE

Le commanditaire

La Compagnie Arsenic est active dans le champ théâtral depuis 1998.

On peut considérer qu'elle est le résultat d'une dynamique instituante qui lui est propre.

On retrouve de fait dans la description que ses responsables donnent de leur histoire les principales caractéristiques d'une telle dynamique².

Pointons par exemple les éléments suivants.

On trouve bien à l'origine de la Compagnie une rencontre, celle de trois protagonistes, Axel de Booséré, Claude Fafchamps et Maggy Jacot, qui décident de « lier leur sort » pour explorer de nouveaux possibles dans un domaine d'action particulier : la pratique théâtrale.

Une telle décision s'opère toujours sur base d'un « malaise dans le présent ». En l'occurrence, il s'agit d'un malaise interne au champ esthétique (théâtral en particulier), qui s'exprime comme une manière de « révolte contre l'existant ». Un double écart est en effet pointé par les protagonistes de la rencontre :

- le théâtre touche un public deux fois trop restreint : ses « habitués » ne représentent pas, et loin de là, l'ensemble de la société ; leur nombre paraît peu proportionné aux investissements humains et financiers consentis par les pouvoirs publics pour « promouvoir » cette discipline artistique;
- les pratiques artistiques, notamment théâtrales, se sont peu à peu coupées d'une « action culturelle globale, et notamment d'actions inspirées par les idéaux de l'éducation permanente.

On voit clairement que la critique porte ici sur la confusion de l'autonomie du champ artistique (autonomie qui assure son émancipation par rapport au pouvoir moral - par exemple

religieux - et au pouvoir politique) avec un confinement de la pratique artistique dans un jeu avec les formes que seuls les « amateurs éclairés » peuvent encore comprendre ou suivre.

La perte de contact avec le public populaire est la conséquence du confinement, comme de l'éclatement du champ artistique en « pratique culturelle », d'une part, et « éducation permanente », d'autre part.³

Les protagonistes qui décident de « lier leur sort » pour instituer une compagnie nouvelle le font donc sur base d'un « malaise » dans le présent et d'un sentiment de « perte ». Comme dans toute dynamique instituante digne de ce nom, il y a donc une forte mobilisation affective (une part de révolte contre l'existant), mais aussi une traduction rationnelle et critique de la mobilisation.

Sont ainsi mobilisées plusieurs « sources de la critique » : l'égalité (la question de l'accessibilité de la pratique artistique), la solidarité (l'attention portée au public populaire est un héritage assumé des luttes menées par les mouvements ouvriers), mais aussi l'authenticité (de la démarche artistique, ce qui implique de résister à la tentation du confinement sans pour autant sacrifier son autonomie).

On perçoit ainsi, au moins sommairement, la « micro-politique » qui traverse la dynamique institutionnelle de la Compagnie, qui incarne la dimension critique dont elle s'estime porteuse et qui inspire sa « passion de réalisation », soit ce qu'elle se propose, au nom du mouvement qui la porte, de « faire exister » dans le monde.

Le courant institutionnaliste (que Jacques Pain identifie en 1985 comme l'oeuvre de François Tosquelles, Jean Oury et Félix Guattari⁴, mais qui inclut à tout le moins aussi les apports incontournables du canadien Erving Goffman) a toujours insisté sur la dimension spatio-temporelle des pratiques institutionnelles. Félix



Guattari a, quant à lui, attiré l'attention sur la dimension machinique des pratiques de désir, d'exploration et d'invention⁵.

Il paraît incontournable en l'occurrence d'accorder une attention à ces dimensions étant donné le projet « micro-politique » qui a donné naissance à la Compagnie (et dont nous essayons ici de donner une version explicite, sans pour autant prétendre, évidemment, que cette version reconstituée ait présidé, en tant que telle, de pied en cap et d'emblée, explicitement, aux destinées de l'institution).

Ainsi la dimension temporelle fait partie du malaise originel : un rapport investissement/durée de la pratique en tant que telle (incarnée dans les représentations) est dès l'origine mis en cause. La question de l'accessibilité est traduite dans un renversement : ce n'est plus le spectateur qui doit aller vers le théâtre, c'est celui-ci qui doit partir à sa rencontre.

D'où des recherches « machiniques » appropriées, qui conduisent par exemple à travailler sous chapiteau itinérant et à imaginer des spectacles et des dramaturgies congruents (et réciproquement).

L'objet de la demande

Il s'agit somme toute d'évaluer un spectacle qui peut paraître incarner parfaitement l'essence des engagements de la Compagnie, mais dont l'ambition même peut poser question à des protagonistes qui ont fait de l'adéquation investissement public/apport pour la société tout entière un de leurs tourments.⁶

Le spectacle « Dérappages », sous-titré « Un camion pour la démocratie, un spectacle contre l'extrême-droite » se positionne bien dans le droit fil des engagements fondateurs que nous avons présentés ci-dessus.

La dimension machinique y est très présente, puisque le projet de mobilité franchit un pas décisif avec un espace scénique installé dans la remorque d'un camion.

Une politique ambitieuse de l'espace-temps est aussi mise en place : il s'agit de proposer un spectacle court (35 minutes) à de très nombreux petits groupes de spectateurs (une jauge de 38 personnes), qu'il s'agit de toucher dans des endroits très diversifiés.

La coupure virtuelle qui sépare l'activité artistique de la démarche de conscientisation (coupure qui équivaut à une spécialisation et un isolement réciproque entre les arts de la scène et les actions d'éducation permanente par exemple) est aussi combattue, puisque le dispositif a été porté aussi par des associations importantes du secteur de l'éducation permanente, qui ont assuré une partie de son financement ainsi qu'une part importante de sa diffusion (ce qui impliquait « d'aller chercher » le public là où il était). Une sorte d'alliance entre la pratique artistique et l'engagement citoyen était ainsi recherchée :

« Pour ce spectacle sur l'extrême-droite, notre ambition était de fédérer un vaste réseau d'organisations progressistes qui soit en capacité de porter politiquement et financièrement le projet et d'assurer le travail d'éducation permanente en amont et en aval. Le Centre d'Action Laïque, le Mouvement Ouvrier Chrétien (CIEP), Présence et Action Culturelles, les territoires de la Mémoire se sont ainsi résolument associés au projet. »⁷

Le souci critique, également, pouvait être considéré comme porté à son paroxysme : la compagnie tentait de faire exister socialement le jeu de mots qui la portait sur les fonds baptismaux (art scénique et arsenic), jeu de mots qui l'invite à distiller un poison irrémédiable dans la tête du spectateur, pour y détruire des représentations figées, on l'imagine.

Et de fait le spectacle « Dérappages » souhaite se porter là où ça fait mal : non dans la dénonciation des extrêmes (les héritiers du fascisme), mais dans la possible complicité qui, insidieusement, peut en rapprocher chacun de nous.



« Ce nouveau spectacle d'Arsenic est né de ces moments d'impuissance que nous connaissons tous. Son objectif n'est pas de ramener vers la démocratie les militants des partis d'extrême-droite. Il s'adresse plutôt aux autres, à ces cousines qui se laissent tenter, à ces oncles ou ces voisins qui disent des bêtises en pensant dire des vérités. Un spectacle ne peut pas changer le monde, mais il peut changer les mentalités. Il peut donner à de nombreux spectateurs les armes pour lutter contre les propos d'extrême-droite « ordinaire » comme on parle de racisme ordinaire. »⁸

Nous entrons de plain-pied dans les démissions polies qui nous font hésiter, en situation d'interaction et de proximité, à dénoncer des propos qui franchissent certaines limites, ainsi que dans les échos que nos réactions infra-conversationnelles (comme nos monologues intérieurs fragmentaires et inavoués) peuvent donner à des positions que notre raison récuse.

Ce domaine « infra » (infra-politique, infra-conversationnel, infra-conscient) peut être vu comme un terrain d'autant plus favorable à la prolifération des logiques d'exclusion qu'il est difficile à atteindre et qu'il est préoccupant : la position de la Compagnie est qu'il peut déclencher, notamment par le vote, le soutien à des régimes qui rendraient le recul réflexif et la pratique artistique indépendante impossibles.

Nous trouvons donc dans le projet « Dérapages » la montée en puissance du niveau d'exigence dans quatre domaines simultanés et cumulés.

- Le souci d'aller chercher un public non seulement peu concerné par le théâtre, mais aussi peu enclin à mettre au travail un niveau de représentations et d'attitudes peu « avouable », mais parfois très ancré : « Dérapages est un spectacle de 35 minutes dont la forme populaire, énergisante, ludique et accessible, permet d'aller vers ceux qui peu-

vent se sentir démunis ou troublés, vers ceux qui peuvent être touchés par le doute. Nous tentons de les convaincre que si l'erreur, le trouble et le doute sont inhérents à la nature humaine, les lieux communs de l'extrême-droite sont de fausses évidences. Les idées concises et percutantes défendues dans les sketches leur donneront quelques moyens de répercuter, au-delà du spectacle, des actions contre les amalgames et les mensonges. »⁹

- Une articulation forte avec le secteur de l'éducation permanente, qui s'exprime par l'ampleur du partenariat, mais aussi par un niveau d'attentes très élevé : « Nous savons les limites d'une intervention ponctuelle. C'est pourquoi nous souhaitons pouvoir encadrer les représentations par des animations avec les publics en amont et en aval. L'idéal étant que notre partenaire local soit en mesure d'assurer ce travail d'animation de manière crédible et dans la continuité. »¹⁰

- La mise en oeuvre de l'ambition quantitative fondatrice, cumulée avec une exigence qualitative : non seulement de nombreuses représentations sont prévues, mais il est souhaité qu'elles se donnent dans des lieux « même dépourvus d'infrastructures culturelles » .¹¹

- L'ambition artistique de toucher un domaine "infra" particulièrement délicat.

Bref nous nous trouvons dans la situation où la fidélité aux engagements fondateurs fait monter en puissance chacun des axes de recherche et d'action, au point de « passer un seuil » rendant éventuellement problématique l'efficacité recherchée.

D'où le souhait de la Compagnie, devant l'ampleur du défi, de recourir à une évaluation extérieure, qui a été confiée à l'asbl RTA dès le lancement du projet :

« Arsenic a passé un accord avec l'asbl RTA (Réalisation Téléformation Animation) de Namur qui mènera un travail d'évaluation à



la fois du partenariat et de l'impact du dispositif sur le public. »¹²

2. QUELLE ÉVALUATION ?

La « mise » et ses conditions de cohérence et de pertinence

Notre premier travail dans le contexte de cette commande a consisté à imaginer un dispositif d'évaluation congruent aux ambitions multiples de la Compagnie et à ses engagements fondateurs.

Dans une première analyse¹³, nous avons posé qu'il convenait de distinguer nettement un travail d'évaluation d'un effort de contrôle.

En l'occurrence, un travail de contrôle des impacts du dispositif (quels résultats a-t-il atteints ? De quels impacts peut-il se prévaloir ?) se serait fondé sur un postulat (que nous jugeons insoutenable) d'efficacité linéaire : on aurait supposé que l'assistance au spectacle eût été susceptible, à elle seule, d'influencer le comportement, par exemple, dans l'isoloir.¹⁴

L'on sait très bien aujourd'hui que l'exercice de la liberté de vote échappe relativement aux prévisions, prédictions ou programmations en tout genre, qu'il fait régulièrement échec à une logique de maîtrise et qu'il est donc irréductible à tout raisonnement bâti sur une causalité linéaire.

D'une manière plus importante encore, aborder le dispositif dramaturgique *Dérapages* en termes de contrôle d'impact (électoral en l'occurrence) eût constitué un abus de sens particulièrement dommageable, dans la mesure où il aurait rabattu la question centrale de l'enjeu collectif sur sa dimension individuelle (le comportement dans l'isoloir).

Or la dimension collective est bien ce qui caractérise intrinsèquement le dispositif dramaturgique, comme le rappelait sans ambiguïté Bernard Dort :

« Le public de la salle n'est pas fait que d'individus rassemblés au hasard : bien vite, il se

constitue en groupe, en micro-société (il l'est peut-être même par définition ; chaque théâtre, dit-on communément, a son public). Ce public-là n'a rien d'une réunion d'individus séparés et solitaires. Voyez les spectateurs des salles obscures du cinéma : chacun est coupé de l'autre, enfermé dans son fauteuil comme sur une île déserte, chacun ne vit que pour soi et pour l'écran. Au théâtre, au contraire, impossible de ne pas « sentir » l'autre, de ne pas deviner sa présence, ses réactions individuelles, et de ne pas en être troublé ou influencé. Je l'ai maintes fois remarqué : on peut sortir d'un cinéma en ignorant tout de ce que votre compagnon pense du film et se trouver, alors, d'une opinion radicalement opposée à la sienne. Au théâtre, on ne perd jamais l'autre de vue ; les opinions personnelles s'ajustent les unes aux autres et forment une petite opinion publique. Sans doute le ou les entractes y aident-ils et aussi les temps morts de tout spectacle (changements de décors, « blancs » et « trous » de l'oeuvre...), mais cela ne suffirait pas à faire de la salle ce tout organique, plus ou moins cohérent, plus ou moins contradictoire, dont il est, en tout cas, difficile de se désolidariser. »¹⁵

Dans le dispositif *Dérapages*, cet aspect collectif de la salle, en relation avec la scène¹⁶, est fondamental : le choix scénique particulier du camion, le dispositif « d'animation » qui suit ou parfois précède le spectacle, l'implication d'organisations d'éducation permanente au sein desquelles la dimension collective est réputée tenir une grande place, imposent donc de tenter d'échapper au postulat individuel.

La logique de l'évaluation permet au contraire de s'interroger aussi collectivement que possible sur le sens et la valeur de la tentative concernée, notamment en s'interrogeant sur les effets, prévus ou imprévus, qui ont pu être constatés.

Nous allons donc tenter de présenter ici l'interprétation de plusieurs séquences d'évalua-



tion que nous avons construites, en référence aux questions suivantes :

- Quelle était *in fine* la nature de la *mise* ? Nous entendons par « mise », au sens de Goffman, ce qu'on investit dans l'action, en espérant des effets spécifiques.

En l'occurrence, la « mise » nous paraît correspondre, *mutatis mutandis*¹⁷, à certains aspects du théâtre brechtien :

« Ce que nous propose (cette) dramaturgie, c'est une critique historique de la vie quotidienne ou de l'idéologie vécue. Brecht décrit des comportements, des langages quotidiens et privés, un peu à la manière des naturalistes, mais ne s'en tient pas là : il met ces comportements et ces langages en perspective historique, il nous appelle, nous, hommes de la société d'aujourd'hui, à les déchiffrer, à les comprendre par référence à notre propre situation, c'est-à-dire à la situation d'hommes désireux de transformer le monde. Son théâtre est le lieu d'une prise de conscience politique : conflits, contradictions, aliénations y apparaissent comme autant de façons erronées de vivre l'histoire. La non-communication entre les individus n'est pas un destin : c'est un fait social, et, par là, modifiable. » (Théâtres, p. 279).

Il s'agit bien de mettre en scène des comportements quotidiens, de non-communication entre individus, tels qu'ils incarnent « l'extrême-droite en nous », et en tant qu'ils sont supposés transformables.

Nous disons « in fine » pour deux raisons : parce que le dispositif a évolué au cours des représentations ; parce que son sens et sa valeur peuvent apparaître partiellement différents à la fin de l'expérience, notamment parce que celle-ci s'est enrichie des nombreuses interactions salle/scène qui se sont produites.

- Quelles sont les conditions de cohérence et de pertinence du dispositif qui peuvent se dégager à l'expérience – et dont il conviendrait

probablement de tenir compte dans la réalisation d'une expérience ultérieure similaire ?

Ces deux questions nous paraissent structurer de façon légitime l'interrogation que nous avons formulée dans notre proposition d'évaluation :

« que peut l'art contre des dispositifs politiques dont une des finalités sera(it) d'en étouffer la portée critique ? »

Il s'agit dès lors, dans un premier temps, de questionner le théâtre comme acte politique, en se rappelant que Bernard Dort voyait précisément dans cette dimension politique l'enjeu dramaturgique central :

« La question d'un nouveau théâtre politique n'est pas une parmi d'autres. C'est sur elle que notre théâtre joue son va-tout » (Théâtres, p. 273).

Dans un second temps, c'est l'efficacité de l'action dans la durée, telle qu'elle a été investie comme horizon d'attente pour la collaboration avec les partenaires de l'éducation permanente qu'il conviendra d'interroger : la Compagnie a en effet considéré le spectacle « comme le début d'une action citoyenne, une démarche d'éducation permanente et de proximité. (...) Une équipe d'animateurs -trices accompagnant la tournée a été mise en place. Ils soutiennent les initiatives des relais locaux; ils sont en contact avant, pendant et après le spectacle avec les animateurs locaux pour préparer, encadrer et évaluer les rencontres avec les publics. »¹⁸

Les représentations ont ainsi été suivies par des animations, soucieuses de créer un « espace libre de paroles différenciées »¹⁹. Rappelons que le souhait de la Compagnie était qu'un travail de réflexion critique s'opère « dans la continuité », s'installe dans la durée.

Ce volet de l'action - cette ambition - fait l'objet d'une autre étude, menée selon un dispositif approprié (interviews, focus groups), et dont les résultats seront publiés en 2008.²⁰



Un théâtre politique

1. Droits territoriaux, sentiment d'insécurité et dispositif dramaturgique

Pourquoi l'adhésion aux pouvoirs totalitaires ?

Les analyses habituelles qui sont portées sur les phénomènes totalitaires et spécialement sur les raisons de leur adoption par « les masses » sont plutôt inspirées par une lecture d'inspiration psychanalytique. Ainsi, dans le très célèbre séminaire que Maria-Antonietta Macciocchi a consacré, à l'université de Vincennes, à l'analyse du fascisme²¹, Roger Dadoun tente de comprendre pourquoi « les masses » ont pu « désirer » le fascisme²². Sa démonstration se réfère à l'oeuvre de Reich.

Classiquement, pourrait-on dire, l'auteur convoque les systèmes de « répression » du désir, de la sexualité mis en place par l'appareil éducatif (« étatique » pour l'auteur, syndicats compris), qui « imbibe » l'inconscient infantile, préparant le « terrain » à des adoptions de masse :

« Toute société inaugure ainsi son système répressif (éducatif ou policier ou politique ou autre) par l'organisation de cette motivation appelée « goût de l'effort » ; elle rêve de ceci : que cet « effort », qui est un euphémisme pour désigner discipline ou répression, soit *désiré* par l'individu, que discipline et répression soient intériorisées, qu'elles fonctionnent toutes seules, d'elles-mêmes, qu'elles investissent la totalité de la personne -fantastique économie de policiers, de forces de l'ordre, et autres coûteuses pièces de l'appareil répressif; et, comme on sait, plus une structure répressive est enracinée dans la plus jeune enfance, et plus elle est profonde, solide, indélébile. »²³

...Et plus elle peut être mobilisée pour servir un détournement : « Le nazisme a réussi une opération d'une ambiguïté parfaite et remarquablement efficace : il a coulé les émotions

vitales, profondes, révolutionnaires dans des moules de pensée et des matrices de sentiment réactionnaires; il a capté des aspirations progressistes et les a enfermées et canalisées dans des voies régressives et archaïques. »²⁴

Notre propos ici ne consiste pas à discuter cette lecture des causes de l'adoption des idéologies et pratiques totalitaires, dont il convient de faire le bilan paradoxal, comme Jean-Pierre Le Goff a entrepris de le faire²⁵. Nous ne l'évoquons que pour mieux faire sentir la distance qui sépare une telle lecture de ce que la dramaturgie de *Dérapages* met en oeuvre.

Nous pensons qu'un de ses aspects principaux pourrait être étudié à partir du concept de « droits territoriaux » et de « réserves territoriales » mis en avant par le sociologue Goffman²⁶.

Vie sociale et droits territoriaux

Pour Goffman, le concept de droit se trouve au centre de la vie sociale, qui est gâtée par les vicissitudes de la défense de ce droit.

L'individu est ainsi caractérisé par la liberté de disposition de « territoires » lui appartenant de façon fixe ou provisoire, disposition qui peut être mise en cause par des actes d'« empêchement », attribuables à un « adversaire » ; des « agents » représentant les parties en conflit peuvent être convoqués pour régler les litiges.

Goffman remarque que les droits territoriaux sont un enjeu des interactions quotidiennes et que les conflits qui surgissent à ce propos opposent souvent des individus ou des groupes d'individus, qui ont tendance à être leur propre « agent » .

La question de la défense des droits (et de leur empêchement) mobilise pour le sociologue une série de termes (voire de catégories de termes) qui sont en relation.



Nous trouvons ainsi un premier groupe de termes qui désignent des catégories de droits, qui se distribuent en droits fixes ou provisoires, en droits spatiaux ou immatériels.

Notons par exemple, parmi les droits spatiaux, « l'espace personnel » (la portion d'espace qui entoure un individu et dont le franchissement suscite déplaisir ou retrait; l'enveloppe protectrice du corps), la « place » (droit temporaire, par exemple la place sur une banquette pendant un trajet en transport en commun, ou une portion de plage), « l'espace utile » (dont on a besoin pour se livrer à une activité, par exemple visiter une exposition), le « tour » (dans une file, tour dont le non-respect peut conduire à des drames). Parmi les droits « immatériels », notons les informations réservées (dont la nature privée exclut en principe l'étalement ou l'immixtion), les systèmes de préseance (qui ordonnent et régulent les échanges verbaux).

Goffman identifie aussi un groupe de « marqueurs », qui permettent de signifier un droit même temporaire (exemple : la serviette de plage qui « marque » une « place ») et un groupe de « facteurs de violation » : la position du corps (une position trop proche compromet l'espace personnel par exemple), le corps (la violation extrême étant l'agression sexuelle), le regard qui s'insinue, les interférences sonores (le cas bien connu des jeux de ballon dans les habitats collectifs), les odeurs ou excréments de toutes sortes, etc.

Enfin, nous trouvons les types d'offense. Il est utile par exemple de rappeler que si l'intrusion, l'empiètement, l'invasion constituent l'offense à laquelle chacun pense spontanément, il faut aussi prendre en compte les revendications de propriété excessives ou illégitimes, ainsi que l'auto-souillure, qui inclut l'exhibition, l'étalement voire l'avilissement.

Grâce à ces catégories de termes en relation, l'on perçoit très bien comment la vie quoti-

dienne et ses interactions les plus banales et les plus fréquentes impliquent l'exercice permanent du droit (de son respect, pour chacun et pour tous) et ses « vicissitudes » (offense, réparation, refus de réparation, etc.).

Au-delà de l'identification de cette dimension essentielle de la vie sociale et de la cartographie de ses catégories de composantes et de leurs relations, le travail de Goffman met en lumière trois aspects majeurs relatifs aux droits territoriaux.

- Ils sont organisés en codes qui définissent notamment les limites à ne pas franchir ; il est essentiel d'acter que les codes varient selon les positions sociales et les cultures ; Goffman parle d'une « variabilité socialement déterminée » « recoupées par des différences culturelles ».²⁷

- Les gestes qui marquent la proximité accordée et l'offense refusée sont les mêmes : ainsi une complicité naissante peut s'exprimer par le droit à fouiller dans une « réserve personnelle » comme un sac, une serviette ou un portefeuille ; le même geste peut signifier une violation de l'intimité. L'échange amoureux peut se décrire comme l'octroi de droits d'intrusion les plus élevés sur l'enveloppe corporelle, pratiques dont on tirera le plus grand plaisir ; les mêmes gestes signant à l'inverse l'agression la plus caractérisée dans d'autres circonstances.

- Il est ainsi clair que les droits territoriaux, leur respect ou non-respect, ne se marquent pas par des rituels différenciés, mais de la même manière et que tout en l'occurrence est affaire de situation (les regards autorisés sur une plage ne sont pas les mêmes que dans un autre espace public), mais aussi d'interprétation et d'intention.

La lecture mise en oeuvre par la Compagnie Arsenic

Le spectacle *Dérappages* donne une lecture du succès des thèses extrémistes qui repose



d'après nous sur un « branchement » de trois dimensions :

- des difficultés quotidiennes dans l'exercice des droits territoriaux, dont une partie au moins paraissent évitables;
- une traduction politique qui s'impose de plus en plus qui donne la priorité au concept d'ailleurs fumeux de « droit à la sécurité » , voire de « droit au sentiment de sécurité » ;
- une rhétorique propre à l'extrême-droite, soit une manière particulière d'exercer la raison.

Nous allons spécifier quelque peu chacun de ces points.

Beaucoup des situations présentées dans le spectacle consistent en la mise en scène d'une résistible logique d'offense territoriale : depuis l'exigence exagérée (type de violation) que le boulanger s'exprime dans la langue du sol (interprétation excessive du droit de préséance) jusqu'à la croyance de la passagère de bus que les regards et les sourires de deux « étrangers » sont intrusifs et préfigurent l'agression dont elle va à coup sûr être victime – erreur de code – (voir le récit d'Amélie Jamar ci-dessus).

La traduction politique qui est donnée de ces malaises et vicissitudes est malheureusement particulièrement peu appropriée, puisqu'elle fait monter en puissance ces difficultés, et doublement : elle les exprime non plus en difficultés d'interactions sociales mais en termes d'irrespect des droits fondamentaux, en acceptant de plus que le sentiment d'infraction au droit à la sécurité soit considéré comme une offense avérée. Or nous avons vu que la gravité de l'offense territoriale peut non seulement être très variable (le non-respect d'un tour chez le boucher n'équivaut pas à une agression sexuelle), mais surtout que plusieurs facteurs d'incertitude et de variabilité peuvent intervenir : intention avérée ou non, type de situation, mésinterprétation possible, codes et limites différents, etc.

Amalgamer toutes les offenses territoriales dans la catégorie du droit à la sécurité (ce qui se produit pour les jeunes à un autre niveau puisque les « incivilités » propres à leur âge sont automatiquement retraduites en manque de civisme) et considérer que le « sentiment » vaut pour le fait constituent deux traductions politiques inopportunes des vicissitudes inhérentes à toute vie sociale.

Un troisième branchement permet le dérapage caractéristique : l'articulation de cette traduction à la rhétorique de l'extrême-droite, soit un usage particulier de la « raison » , qui cumule une simplification des situations, recourt à des « évidences » réductrices, investit imprudemment l'ordre des solutions (les solutions « karcher » , les solutions « charter », etc.), procède par une répétition des arguments insensible à l'échange, et universalise inévitavelmente des situations particulières (« les étrangers », « les Arabes sont fourbes », etc.). La stigmatisation qui en résulte appelle à une montée en puissance des propos et comportements d'exclusion jusqu'à un programme politique appelé à les réaliser complètement (jusqu'à rechercher parfois une « solution finale »).

La spécificité audacieuse de la dramaturgie du spectacle étant de faire ressentir l'interprétation excessive de situations en termes d'offense territoriale dans une logique scénique qui met matériellement en oeuvre des possibilités d'offense : la très grande proximité des comédiens met en cause l'espace personnel, l'espace fermé et exigu du camion également. Les spectateurs sont embarqués dans une situation matérielle particulière où le vécu collectif du spectacle fait potentiellement partie d'un ressenti d'offense territoriale, alors qu'un tel ressenti est un des ingrédients du « dérapage » possible.

Cette expérience collective des vicissitudes du collectif se trouve ainsi prise dans un jeu de réfractations et de traductions qui n'est pas sans efficace.



2. Théâtre et contextualisation

Le théâtre que nous avons évoqué supra (en rappelant le projet brechtien) joue sur une ouverture et une transformation.

Une *ouverture*, parce que la pièce, à l'inverse de la tradition aristotélicienne, ne prétend rien résoudre par elle-même (dans une catharsis salvatrice) : elle entend s'ouvrir sur une action dans le monde, dans la mesure où elle attend du spectateur qu'il prolonge la compréhension qui est désormais la sienne par une action sur la réalité. « Dans (ce) théâtre, l'homme n'est plus au centre, en tant que personne autonome, luttant contre ses semblables ou contre les forces du monde. Plus exactement, « l'homme est encore au centre, mais relativement » : il n'est plus seul au centre, il y est tel qu'il vit ses rapports avec la réalité objective, il y est tel qu'il est fait par le monde et tel qu'il se fait pour faire le monde. » (*Lecture*, p. 57).

Une *transformation*, parce que nous avons vu que le postulat qui fonde ce type de démarche est bien la croyance qu'il est possible d'agir sur les faits sociaux. On se rappelle la formule de Bourdieu à propos de l'efficace de la sociologie : armé d'un savoir approprié, on peut défaire ce que le monde social a fait²⁸.

Le projet du dispositif *Dérpages* se situe néanmoins « sur le fil », dans la mesure où il prend la « non-transformation » elle-même comme un objet transformable : la pièce met notamment en scène les caractéristiques du processus discursif propre à l'extrême-droite (simplification des situations, recours à des évidences réductrices, investissement imprudent de l'ordre des solutions, répétition des arguments insensible à l'échange, universalisation inéquitable de situations particulières) tel qu'il se nourrit d'une interprétation souvent abusive des « offenses territoriales » attribuées à « l'autre » (incarnées par le « sentiment d'insécurité » que nous avons décrit plus haut).

Pour être complet et prendre la mesure de la gageure, il faudrait ajouter que cet état et cette « dynamique » de « non-transformation » sont eux-mêmes souvent le résultat d'une transformation culturelle « totale », telle que certains régimes ont pu la réussir en instrumentalisant leurs populations et en leur faisant adopter leur idéologie. C'est bien le retour d'une telle instrumentalisation qui est redouté aujourd'hui.

Pour être évalué, ce projet politique doit toutefois être aussi contextualisé dans le champ artistique, puisque les initiatives de ce type ont pu prendre de nombreuses formes.

Nous proposons de rendre compte de cette diversité – évidemment de façon fort sommaire – en croisant l'histoire du théâtre politique avec la succession des paradigmes, telle que l'a structurée Alain Touraine.

Pour le sociologue, en effet, les sociétés contemporaines ont connu la prééminence successive de trois paradigmes (pour faire bref, on peut considérer que le paradigme représente une manière structurée et structurante de penser le mode de développement d'une société et les conflits que celui-ci implique pour son interprétation).

Le paradigme politique est incarné par le conflit entre le Roi et la Nation. Les conflits portent sur le thème de l'égalité et de la participation de tous qui sont opposés aux privilèges de la naissance. La séparation des pouvoirs supprime leur concentration absolue, pour garantir les droits de chacun.

Le paradigme social est, quant à lui, porté par la révolution industrielle : la grande affaire y est le travail, les conflits se concentrent autour de la contribution légitime au Progrès (les ouvriers réclament qu'il soit admis que le capital, c'est aussi leurs bras) et de la répartition des fruits de celui-ci ; deux groupes sociaux (deux classes) s'opposent à ce sujet et l'Etat régulateur est conduit à



arbitrer ce conflit central ; dans un tel paradigme, la position sociale est supposée définir les comportements et les individus ; la lutte se mène dès lors contre les tendances à la reproduction des effets de position (c'est tout le thème de la « démocratisation » de l'enseignement, de la culture...).

Enfin, le siècle nouveau consacre l'émergence d'un paradigme culturel, où le Sujet personnel tente de résister à l'emprise des forces impersonnelles sur ses conduites et son être (il s'oppose ainsi à un double adversaire : les forces hyper-capitalistes des marchés dérégulés, qui réduisent l'individu au statut de cible ou d'objet manipulé, et les forces communautaristes, qui dénie à l'individu le droit de poser des choix personnels (on pense évidemment aux intégrismes religieux, au sein desquels il faut compter la guerre du Bien contre le Mal inaugurée par G.W. Bush).

Le conflit central (celui dans lequel le mode de développement se joue) oppose aujourd'hui les Sujets personnels qui visent à résister à une emprise intensive et extensive qui s'exerce sur leur existence, au nom du droit à être le créateur au moins partiel de sa propre existence. Droit indissolublement individuel et collectif : chacun le revendique pour lui-même, mais cette revendication n'a de sens que si elle implique que ce droit à la singularité soit reconnu à tous.²⁹

On peut penser que la succession des paradigmes³⁰ éclaire les différences entre trois formes de théâtre politique.

Au paradigme politique triomphant correspondent des tentatives dramaturgiques comme celle de Gémier et son rêve des grandes fêtes civiques, qui « seraient autant de célébrations d'une histoire collective heureusement dénouée » (*Théâtres*, p. 238). Le jeu théâtral est ainsi appelé à glorifier un ordre national, comme le réalise le plus grand spectacle de masse jamais réalisé : la Prise

du Palais d'Hiver (en 1920), qui reproduit et donne à revivre (à cent mille hommes !) cet épisode de la révolution russe, trois ans après les faits.

L'oeuvre de Brecht, quant à elle, s'inscrit pleinement dans le paradigme social : l'effet d'éloignement qui est recherché, en vue de contribuer à une conscience critique, est tout entier orienté par une critique du capitalisme et sous-tendu par le point de vue de « la révolution socialiste idéale » (*Théâtres*, p. 280).

La capacité d'une telle révolution à assurer le salut tant attendu ne semble pas faire de doute pour l'artiste et elle est en parfaite résonance avec le conflit central qui traverse ce paradigme.

Dans notre société où l'éclatement des groupes sociaux est manifeste, où la diversité culturelle est perçue comme une richesse, mais où le danger vient de la programmation et de la manipulation des désirs et des besoins, l'enjeu se centre plus sur la capacité du sujet à résister à tous les embrigadements, à trouver sa voie propre, à faire reconnaître la légitimité des choix qui sont les siens (il s'agit selon Touraine d'une lutte pour la reconnaissance des droits culturels, au premier chef du droit à opérer soi-même ses propres choix de vie (peut-être peut-on considérer qu'une partie du travail de Peter Weiss, par exemple dans *l'Instruction*, et de Jean Genet, notamment dans *Les Nègres*, préfigurent un tel théâtre du Sujet³¹).

Le théâtre politique qui correspond à ce paradigme est sous-tendu par la lutte pour une société où de tels droits culturels sont reconnus à tous. Le dispositif dramaturgique de la compagnie Arsenic nous semble s'inscrire pleinement dans un tel paradigme.

Il se présente donc à la fois, comme nous allons le voir, comme un héritage du travail brechtien et comme une tentative de dépassement des limites de celui-ci.



3. L'héritage

La référence épique incarnée par le théâtre de Brecht reste en effet pertinente pour évoquer le sens du projet *Dérpages* :

« En face du monde contaminé par le nazisme, Brecht, pièce après pièce, dresse son théâtre qui est l'image de ce monde, mais une image à distance, où le naturel paraît insolite, où ce qui semblait éternel se révèle transitoire, où le destin de chaque personnage, de chaque événement perd son caractère de fatalité et dénonce ses causes humaines, sa soumission au pouvoir de l'homme, où la tragédie de l'individu renvoie à la comédie de l'Histoire. » (*Lecture*, p.111)

En particulier, le travail de Brecht sur la double identité de certains de ses héros est ici précieux : la personnalité de Puntila ou du préfet Brown ne nous donne pas à lire une contradiction, mais une dualité (mélange de bonté et de rapacité, de raison et de déraison), dualité qui permet de vivre dans une société capitaliste qui produit l'exploitation de l'homme par l'homme et l'aliénation. C'est cette terrible dualité qui est au cœur du dispositif *Dérpages* et qui constitue sa radicalité : c'est chaque citoyen, c'est chacun de nous, qui peut glisser vers la déraison, le rejet, la négation de l'autre comme sujet.

Au niveau formel, l'articulation de la scène et de la salle, que nous avons évoquée ci-dessus, qui passe par la contestation de la coupure entre les deux espaces et le travail sur leur jointure, peut aussi être considérée comme emblématique de la scénographie de *Dérpages*. La proximité radicale du public et des acteurs donne une formidable résonance à l'articulation des espaces mentaux ; on peut même penser que l'absence de profondeur de la scène comme de la salle met en scène le problème même de la jointure des territoires, alors même que l'offense territoriale, réelle ou supposée, est au cœur des problèmes contemporains qui touchent au « vivre ensemble »³².

D'une autre manière encore, on peut dire que ce qui symbolise le mieux les droits du sujet, c'est le possible retrait en une intériorité protégée. Le dispositif scénique de *Dérpages* met en avant, matériellement, le risque de sa disparition, dans le quasi écrasement physique que subissent les spectateurs confrontés à des doubles troublants d'eux-mêmes.

« On peut donc parler d'un décentrement du théâtre chez Brecht. La scène n'est plus le centre de gravité de l'activité théâtrale. Celui-ci se situe, d'abord, au point d'intersection de la scène et de la salle : dans l'intimité même du spectateur, partagé entre l'adhésion et le refus, obligé de mettre en cause sa propre participation à l'idéologie et aux mythes de la vie quotidienne ; puis il se trouve déporté plus loin encore, à la lisière même de la représentation théâtrale : là où le théâtre et la cité communiquent. L'édifice théâtral brechtien n'est pas plus fermé sur lui-même qu'il n'est scénocratique : il est, au contraire, ouvert sur la vie sociale à la façon d'un laboratoire où nos représentations du monde et de nous-mêmes sont confrontées avec d'autres et reconnues insuffisantes, transitoires. Il nous revient alors de découvrir les règles de notre vie sociale afin d'être ensuite en mesure de les transformer – mais cette fois réellement, dans l'épaisseur même de la réalité. » (*Théâtres*, p. 259).

De la même manière, le camion continue la quête du théâtre contemporain de s'ouvrir à tous les publics pour que soit posée la question d'une possible action commune. L'idée de trouver le public là où il vit constitue même probablement l'extrême de cette tendance.

Il faut toutefois convenir que cette ouverture, à l'époque où domine le paradigme social, est elle-même sous-tendue, y compris chez Brecht, par une représentation messianique de la classe ouvrière, dont la mobilisation devait pouvoir apporter à la société le salut de la révolution.



La décomposition intériorisée du paradigme social a peut-être influencé en partie la programmation ou l'organisation des tournées : une certaine propension à privilégier les lieux de vie touchés par la précarité (cités sociales, quartiers difficiles...) peut être considérée comme la contagion du paradigme culturel par les restes du paradigme social.

Nombreux sont ceux qui pensent en effet que les souffrances subies sont la condition sine qua non d'un retour insurrectionnel, dont ils rêvent d'ailleurs plus qu'ils ne le préparent. Nous appelons cette attitude le syndrome du travailleur social : rêvant de barricades érigées par d'autres et sur lesquelles il se voit le premier à monter, il redoute – tout en continuant à l'accomplir – que son travail, parce qu'il contribue à apaiser les souffrances sociales les plus cruelles, ne détourne les victimes de leur destin révolutionnaire³³.

Par ailleurs, porté par la professionnalisation du champ de l'aide à occuper des positions sociales moyennes, il vit mal l'écart (qu'il produit lui-même) entre la distance qu'il vise à conserver face à des dynamiques collectives (qu'il juge facilement trop embrigadantes) et l'imaginaire de l'action, qu'il voit peinte aux couleurs nécessaires de la révolte de masse. Il est donc souvent conduit à des attitudes très ambivalentes par rapport aux groupes sociaux moins favorisés.

Une telle dualité peut se retrouver dans un théâtre politique héritier des expériences déployées dans le cadre plus triomphant du paradigme social et qui se porte comme naturellement à la recherche d'un public populaire dont il ignore en partie, comme beaucoup désormais, les nouveaux contours et les traits caractéristiques³⁴.

4. Les conditions d'une nouvelle propédeutique de la réalité

Le dispositif *Dérappages* s'inscrit donc dans la lignée épique du théâtre brechtien et on peut

considérer qu'il ambitionne légitimement de proposer une nouvelle propédeutique de la réalité, pour reprendre l'expression de Bernard Dort : « il s'agit de former, par le théâtre, des hommes, sinon des militants, aptes à déchiffrer leur propre situation historique et à agir sur celle-ci pour la changer. Mais à une pédagogie dogmatique il substitue une pédagogie ouverte, une maïeutique. » (*Lecture*, p. 199).

Dans ce contexte, l'acteur est « le véritable médiateur entre l'oeuvre et le public » : « c'est lui, en tant que comédien, c'est-à-dire comme détenteur de techniques précises, qui construit le personnage, mais c'est encore lui, en tant que citoyen à part entière, qui propose ce personnage au jugement du spectateur, qui invite le spectateur à s'y reconnaître, à l'accepter et à le refuser à la fois. » (*Théâtres*, p. 272).

Mais le travail du théâtre Arsenic va (doit aller) plus loin.

Pour produire une propédeutique de la réalité dans un nouveau contexte de société, il doit nous sembler-t-il remplir trois conditions supplémentaires.

Produire un double décentrement

On a souvent reproché au théâtre brechtien de n'activer qu'un public déjà activé, de ne convaincre que des protagonistes déjà convaincus.

Le risque est également bien présent dans la situation qui nous occupe.

La tentative d'Arsenic a été de produire un dédoublement du décentrement : l'articulation de la scène et de la salle, l'ouverture qui est visée par elle est en effet dédoublée par un dispositif d'animation où les spectateurs sont invités à poursuivre les dialogues à un autre niveau.

Possiblement, nous avons donc une triple articulation :

scène et salle ; représentation et animation ; participation au dispositif et action ultérieure.



Ce pari ne fonctionne mieux que si la spécularité entre la représentation et l'animation est relativement importante, si leur articulation est forte et fine. Une des conditions de cohérence et de pertinence de l'ensemble de cette tentative ambitieuse se trouve bien là.

Eviter la restauration

Une autre limite du théâtre brechtien a été de produire les conditions de son imitation formelle, que Bernard Dort appelle la « me nue monnaie d'un brechtisme apprivoisé » (*Théâtres*, p. 280).

En particulier, les techniques d'éloignement (improprement nommé distanciation) pancartes, songs, interruptions sont parfois utilisées artificiellement.

Il faut donc se demander si les techniques dramaturgiques utilisées ont permis aux spectateurs à la fois l'identification et la rupture, et surtout l'articulation des deux (c'est l'enjeu dramaturgique correspondant à l'enjeu propédeutique). Par exemple, on peut penser que l'alternance du jeu frontal (le personnage face au public) et du jeu latéral (les personnages emprisonnés dans un cadre qui les transforme en pantins) est particulièrement propice à mettre en scène le glissement (et le dérapage qui en est la conséquence) et l'arrachement (qui permet le refus de ce à quoi on s'est identifié).

Encore faut-il vérifier que ce dispositif lui-même puisse être vécu avec une efficacité suffisante par un public qui ne disposerait pas des clés de décodage dramaturgique minimum.

Eviter une interprétation individuelle (et habermassienne) de la subjectivité

Enfin, et ce n'est pas un mince enjeu, il faut aussi pouvoir veiller à ce que se joue une véritable dynamique collective, que la salle fonctionne réellement comme une micro-société, dans la représentation comme dans l'animation.

Tout le dispositif repose en effet sur ce paradoxe fort : comment réagir au fait d'éprouver

ensemble les conditions qui rendent la vie en commun réelle impossible (et indésirable)?

Les enjeux de la subjectivation sont en effet erronément interprétés comme des enjeux uniquement individuels. Il serait particulièrement dommageable qu'on quitte une vision messianique du collectif en tombant dans l'excès inverse : penser que tout se passe dans la manière de raisonner « juste » de chaque individu (ce à quoi peut contribuer une lecture « habermassienne » de la démocratie) – et donc rabattre les effets attendus du spectacle sur la transformation de la conscience individuelle.

« On ne peut pas identifier la démocratie au processus discursif et argumentatif par lequel Habermas l'a définie, et ce avant tout parce que ce processus n'est jamais dominant; il risque le plus souvent de ne constituer qu'un milieu, un environnement, qui ne parvient pas à pénétrer la logique interne des systèmes de domination et de reproduction de cette domination, comme le souligne Luhmann. Parce que le Sujet n'est jamais triomphant, la démocratie est toujours un effort, une contestation, une volonté de réforme qui ne parvient jamais à constituer une communauté de citoyens. C'est pourquoi la priorité appartient à la libération du Sujet sur le processus politique ; ce qui veut dire que l'objectif réel de l'action démocratique n'est pas de construire une société juste, mais d'étendre les espaces de liberté et de responsabilité dans une société toujours injuste. Les mouvements sociaux ont toujours la priorité sur les institutions. »³⁵

5. Les conditions de ces conditions

Le théâtre peut donc offrir aux spectateurs l'expérience collective d'une nouvelle propédeutique de la réalité et se placer en conséquence à la hauteur de son défi politique.

Il reste que la réussite d'un projet de cette nature passe par des conditions très concrètes:

- la possibilité d'établir une solution de continuité et de spécularité entre la représenta-



tion et l'animation, l'expérience dramaturgique et l'action citoyenne;

- la capacité à installer une cohérence entre la dramaturgie et l'animation (et notamment de les mener selon une maïeutique compatible);
- ces deux conditions nous renvoient elles-mêmes à une certaine qualité de relation et d'action entre les protagonistes de la compagnie et les associations d'éducation permanente partenaires : le double décentrement sur lequel toute l'architecture repose en dépend évidemment étroitement.

In fine, si le sens et la valeur sont bien ceux que nous avons pointés, les conditions de cohérence et de pertinence doivent s'ancrer dans ces trois conditions concrètes de réussite de la propédeutique. Il est donc utile de voir à tout le moins si les protagonistes (les acteurs ; les animateurs ; les associations partenaires) les ont trouvées réunies.

C'est ce à quoi nous nous emploierons dans une deuxième approche, que nous avons élaborée à partir d'un travail d'enquête et de confrontation : interviews des responsables des associations partenaires, focus group réunissant des travailleurs relais issus de ces associations ou d'autres, focus group réunissant les acteurs de la pièce, les responsables de la Compagnie et les animateurs mobilisés par elle.

C'est en étudiant ces résultats et en les articulant aux données du présent travail que nous serons en mesure de déterminer les conditions qu'il conviendrait de réunir pour que la *mise* initiale ait des chances suffisantes de rencontrer les effets audacieux qu'elle espère.

3. ANNEXE 1: PROTOCOLE D'ÉVALUATION PROPOSÉ À LA COMPAGNIE ARSENIC

(analyse publiée dans Intermag en 2006)

1. Qu'est-ce qu'une évaluation ?

Nous entendons par évaluation une recherche sur le sens et les valeurs engagés dans

une action (constitutifs d'elle autant que par elle constitués), objet qu'il conviendrait de considérer dans son mouvement ; il est possible d'appréhender ce mouvement à partir des effets repérables dans la situation concernée, ainsi que des traces et des signes, silencieux ou au contraire tonitruants (ressortissant à ce que la théorie de la communication appelle le « bruit ») qui y sont manifestés.

La qualité d'une évaluation ainsi définie est d'être aussi collective et aussi pluri-référentielle que possible.

La finalité poursuivie est en effet d'ordre stratégique : la question est bien de savoir en quel sens orienter l'action (ou une action de ce type) à l'avenir.

L'évaluation telle que nous la définissons ici s'écarte donc résolument des enquêtes de satisfaction (le spectacle a-t-il plu ?) ou des préoccupations de type marketing (la « cible » - encore faudrait-il pouvoir la définir quand on n'est pas dans le contexte d'un réflexe consumériste à déclencher - a-t-elle été atteinte ?).

2. La question mobilisatrice

Dans le contexte de l'action d'une institution culturelle, menée entre autres au nom d'engagements constitutifs, l'évaluation se situe dans le périmètre d'une question mobilisatrice, possédant à la fois une dimension concrète (« située ») et une dimension universelle (ex-cédant la situation particulière concernée).

L'articulation entre la dimension concrète et la dimension universelle concerne la singularité de la situation, qui fera l'objet de la recherche collective.

Dans le cas qui nous occupe, nous pensons que la question mobilisatrice peut se formuler comme suit : « que peut l'art contre des dispositifs politiques dont une des finalités sera(it) d'en étouffer la portée critique ? ». (Souvenons-nous des autodafés pratiqués dans les régimes totalitaires, de la censure mise en oeuvre par les régimes autoritaires,



de la sensure (la privation de sens selon Bernard Noël³⁶) régnant dans les sociétés consuméristes).

La question s'accompagne d'un codicille : puisqu'au nom même de la création, nous critiquons la conception utilitariste de l'art, incarnée par exemple dans le « réalisme soviétique » (et tous les autres), pouvons-nous espérer d'une pratique artistique un impact politique « préventif », direct ou indirect ?

3. Matériau de départ pour concevoir la stratégie d'évaluation

Pour concevoir la présente stratégie d'évaluation, nous nous sommes basés sur l'assistance à deux représentations du spectacle, aux propos tenus lors de la conférence de presse inaugurant la tournée, ainsi que sur les documents de communication conçus à cette fin.

Il faudra donc prévoir une évolution du dispositif d'évaluation au fur et à mesure de la mise en oeuvre du dispositif « Dérappages », dont rien ne dit qu'il restera « en l'état » pendant toute la durée de son déroulement.

On trouvera donc dans ces lignes une pré-analyse et un premier questionnement.

4. Un cadrage initial

Le slogan fondateur : « Un camion pour la démocratie, un spectacle contre l'extrême-droite » pose deux questions : quelle est la vertu du camion (et de ce qui se passe en son sein) ; quel est l'adversaire en face duquel se dresse le spectacle.

Nous pensons que l'extrême-droite n'est pas l'adversaire réel du dispositif tel que nous l'avons vécu.

Nous pensons qu'il s'agit au contraire des relais dont l'extrême-droite peut bénéficier en chacun de nous (ou en tout cas en chacun, pensé comme un semblable à nous).

Il y a une oscillation perceptible pendant le spectacle entre la désignation de ces deux adversaires (probablement est-elle la trace d'une écriture qui a exploré les deux options).

Or il ne s'agit pas d'une simple nuance : si c'est l'option un qui est retenue, (l'adversaire est l'extrême-droite en tant que telle), la question se pose de savoir qui le dispositif espère convaincre (ou dissuader). Si c'est bien la deux (l'adversaire sont les relais), il importe de garder, notamment dans l'animation, un esprit « inclusif » : les relais de l'extrême-droite ne sont pas « les autres » ; c'est toujours, potentiellement, chacun, selon les situations.

Seule la conception que Michel Foucault avait du pouvoir (et de la résistance) peut en l'occurrence servir de guide : des prises multiples et hétérogènes, qui « traversent » chaque sujet selon des configurations multiples, et pas toujours regroupées en grandes unités « identitaires » .

Il s'ensuit une autre question très complexe : le risque de stigmatiser les dites positions-relais, en produisant une résistance paradoxale contre-productive existe-t-il ?

Il faudra se rappeler dans ce cadre de ce qu'est réellement la logique du stigmat³⁷.

Disons rapidement que le stigmat se construit sur des attributs qui jettent un discrédit durable et profond sur la personne qui en est pourvue, au point qu'elle se voit rejetée des interactions ordinaires, au titre de « non-humain » .

Parmi les stigmates (qui sont toujours relatifs à un état de société - pensons à l'homosexualité), nous trouvons les stigmates de comportement, dont les choix politiques : Goffman notait que dans l'Amérique de MacCarthy, appartenir à une organisation d'extrême-gauche est un stigmat.

Et qu'en est-il de l'appartenance à une organisation d'extrême-droite dans notre société ?



(Sous-question très complexe : la cruauté sociale du stigmatisme est-elle toujours critiquée à partir d'une position progressiste ?)

Quoi qu'il en soit, si le point de vue du dispositif théâtral est bien transversal et inclusif, stigmatiser est absolument contre-productif. Comment l'éviter ?

5. Relais et droits territoriaux

Si l'adversaire est bien identifié comme les « relais » y compris mentaux, alors le thème des « incivilités » est à juste titre central.

Il reste que ce terme n'est pas un concept construit avec toute la rigueur nécessaire : il est par exemple souvent amalgamé au thème du manque de civisme (ouvrant la voie à la logique du stigmatisme).

Nous pensons que le concept de Goffman de « droits territoriaux » que possède chaque individu comme unité, que ces droits soient physiques ou mentaux, est un modèle plus pertinent pour notre problématique.

Le spectacle montre d'ailleurs les effets de situations où des problèmes de diversité d'interprétations de ces droits produisent une impression d'offense territoriale. Il importe en effet de se rappeler que les droits territoriaux sont directement liés à une intention partagée : les gestes de l'offense, par exemple, sont les mêmes que ceux de la complicité ou de l'affection.

La problématique des relais passe notamment par un décodage situationnel et multiple des droits territoriaux, admettant leur relative relativité.

Deux stratégies paradoxales (volontaires ?) paraissent mises en oeuvre à ce sujet dans (par) le spectacle.

En premier lieu, la logique scénique du camion produit une situation potentielle de menace sur les droits territoriaux (face à face peu protégé avec les comédiens ; forte proximité des spectateurs entre eux par exemple) ;

ce ressenti est particulièrement perceptible au début de la représentation.

En second lieu, le dialogue traduit entre les personnes maghrébines porte justement sur une situation à interprétation réversible : avec un minimum de complicité, elle suscite le sourire ; sans ce minimum, elle provoque le rejet, particulièrement dans les classes moyennes. La relation avec le code culturel (c'est la tradition de la farce) n'est pas nécessairement transposable socialement.

Que vont donner ces stratégies paradoxales et comment seront-elles parlées et réfléchies ?

L'exemple des stratégies territoriales paradoxales n'est d'ailleurs qu'un cas de figure d'un fonctionnement plus large.

L'efficacité des « relais » dont nous parlons semble en effet reposer, d'après notre compréhension du dispositif dramaturgique, sur l'articulation :

- d'un processus discursif propre à l'extrême-droite (simplification des situations, recours à des évidences réductrices, investissement imprudent de l'ordre des solutions, répétition des arguments insensible à l'échange, universalisation inéquitable de situations particulières) ;
- d'un vécu territorial (c'est le thème des offenses) ;
- d'une imprégnation « affective » , air du temps d'une société « préservative »³⁸, produisant des stigmatisations massives ;
- d'agencements nourriciers (comme l'ambiance relâchée des fêtes familiales).

Les effets du spectacle permettront-ils d'accéder à une telle lecture politique ?

6. Rationalité, relais, stéréotypes

Deux autres questions peuvent être posées à propos de la mise en lumière critique de la logique des « relais » . Seront-ils en particulier sensibles aux arguments factuels (comme



la liste des condamnations). La question se pose d'autant plus qu'à notre sens la liste des condamnations des leaders ou militants de l'extrême-droite est composite ; l'énoncé des délits financiers, en particulier, ne risque-t-il pas de se retourner en argument contraire ?

En deuxième lieu, la répartition immuable par genres dans certains dialogues est-elle pertinente (aux hommes l'exercice de la raison, aux femmes la séduction des solutions « rapides finales »). Nous n'ignorons pas le soutien que le régime mussolinien, par exemple, a pu recevoir de nombreuses femmes, mais est-ce suffisant pour fonder une répartition stéréotypée qui ne résiste pas aux faits ?

7. Evaluer un dispositif plutôt qu'une pièce

L'ensemble des points qui sont évoqués montre que « Dérapages » doit être envisagé comme un dispositif plutôt que comme une « simple » représentation décentralisée.

En particulier, l'avant et l'après-représentation feront d'après nous partie intégrante du dispositif.

Nous entendons d'ailleurs l'avant et l'après à deux niveaux temporels : immédiat et différé.

L'attente avant spectacle, dans certains endroits où les spectateurs ne font pas partie d'un groupe constitué, risque d'être lourde d'impacts (elle met en jeu notamment les droits territoriaux). L'animation post-spectacle, également, jouera un rôle déterminant dans l'efficacité du dispositif. Or, bien souvent, l'avant et l'après sont vécus par les comédiens de manière très séparée du public (pour la concentration, la décompression...). Dans de nombreux cas aussi, on a tendance à penser que « tout est dans le spectacle » et que le spectateur, « n'a qu'à... », dans une liberté qu'il ne demande pas nécessairement...se refaire sa pièce dans sa tête, relais soliloquant de la création...

L'objet de l'évaluation pourrait ainsi être provisoirement décrit comme suit : les effets produits par le dispositif touchent-ils bien à la connexité décrite ci-dessus (point 5)? Ces effets sont-ils de nature à permettre une mise à distance critique du rôle de relais que nous pouvons tous jouer ? Qu'en sera-t-il en particulier de la dynamique collective initiée par le dispositif entre les spectateurs ?

8. Stratégie évaluative envisagée

A ce stade de nos réflexions, nous proposons en conséquence une stratégie évaluative en quatre temps.

- Analyse des postulats dramaturgiques du dispositif tels qu'ils seront mis en oeuvre.
- Observation de la logique d'action individuelle et collective induite par le dispositif (sur base d'évaluations participatives dans des endroits et pour des publics différenciés).
- Analyse des traces produites par les animateurs.
- Analyse des effets produits, dans l'immédiat (via des interviews vidéo) et de manière différée, selon la méthodologie des focus groups, qui seraient organisés indépendamment des représentations.

4. NOTES

¹ Le texte originel est le suivant : « Sous le familier, découvrez l'insolite, Sous le quotidien, décelez l'inexplicable. Puisse toute chose habituelle vous inquiéter. Dans la règle, découvrez l'abus Et partout où l'abus s'est montré, Trouvez le remède. »

² Cfr J. Blairon et E. Servais, « L'institution, protagoniste de luttes culturelles », « *Racaille* » et *banlieues virtuelles, L'institution recomposée, tome 3*, Charleroi, collection « Détournement de fond, Couleur livres, 2006, pp. 35 et sq. Nous ne comptons pas opérer ici une analyse institutionnelle de la



compagnie, mais épingleur tel ou tel aspect de sa dynamique institutionnelle en relation directe avec l'objet de l'étude que nous présentons dans ces lignes. Nos matériaux sont essentiellement puisés dans le dossier de présentation du spectacle « Dérapages » qui fait l'objet de cette étude et que nous évoquerons plus loin.

³ On retrouve en effet dans ce contexte les effets d'une approche « public » devenir majoritaire dans la pratique artistique. Cfr à ce sujet J. Blairon, « Controverse dans le champ de la culture », publication dans <http://www.intermag.be>.

⁴ J. Pain (dir.), *Pratique de l'institutionnel et politique*, Paris, Matrice, 1985.

⁵ Anticipant ainsi les travaux des sociologues de « l'acteur-réseau », Michel Callon et Bruno Latour, qui accordent une attention centrale à la place que les dispositifs techniques prennent dans les échanges, allant jusqu'à leur accorder un statut d'« acteur non humain ».

⁶ Il s'agit là d'une variante tout à fait remarquable du « dilemme éthique » qui traverse tout engagement institutionnel authentique : s'il implique un « commerce avec le monde », cet engagement tente de refuser la coupure entre le projet pour le monde et le fonctionnement interne. En l'occurrence, on peut considérer que le succès croissant que connaît la Compagnie (au nom de ses engagements fondateurs) installe en son sein une exigence croissante par rapport aux principes qu'elle défend, jusqu'à probablement une limite qu'il lui appartiendra d'identifier.

⁷ Claude Fafchamps, *Dossier de présentation du spectacle*, p. 7.

⁸ Idem, *ibidem*. p. 4.

⁹ Extrait du rapport d'activités 2007 de la Compagnie Arsenic, p. 4.

¹⁰ C. Fafchamps, *Dossier de présentation*, p. 4.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 4. Le rapport d'activités de la Compagnie publié en 2007 fait état d'une tournée de neuf mois. 468 représentations ont été données en 163 jours, touchant entre quinze et vingt mille spectateurs.

¹² Rapport d'activités 2007, p. 23.

¹³ Publiée en 2006, fournie en annexe 1.

¹⁴ Même si les protagonistes ont accepté ce point de vue, il reste que dans la tête de chacun les résultats électoraux de l'extrême-droite constituaient un « background » très présent et qu'à de nombreux moments le raisonnement aligné sur le postulat d'une efficacité « directe » a pu refaire surface...

¹⁵ B. Dort, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 234. Nous appuierons la première partie de ce travail sur la pensée de ce grand spécialiste du théâtre contemporain, dont nous avons eu le plaisir de suivre les enseignements à l'Institut des Etudes théâtrales de l'Université de Louvain. Sa *Lecture de Brecht, suivi de Pédagogie et forme épique*, publiée au Seuil en 1960 et ses réflexions sur la « propédeutique de la réalité » comme enjeu du théâtre contemporain nous paraissent en effet constituer la meilleure ossature pour penser les enjeux d'un dispositif comme celui que nous étudions ici.

¹⁶ « L'important, au théâtre, c'est la relation salle-scène. Ces deux espaces, en effet, se structurent l'un par l'autre : la scène fait la salle et la salle fait la scène » (*Théâtres*, p. 234).

¹⁷ La référence à Brecht nous a paru centrale ; malgré l'écart historique et esthétique entre son travail et le présent dispositif, les points communs sont nombreux ; il convient notamment de se rappeler que l'oeuvre de Brecht a tenté de s'ériger contre la montée du nazisme.

¹⁸ Rapport d'activités 2007 de la Compagnie, p. 10.



¹⁹Idem, *ibidem*.

²⁰En travaillant de la sorte, nous ne procédons pas selon la distinction classique entre « critique interne » (dispositif dramaturgique) et « critique externe » (rapport à la société). Nous posons au contraire que les deux dimensions sont impossibles à séparer l'une de l'autre, se nourrissent réciproquement, constituent la condition nécessaire sans laquelle l'autre ne pourrait pas exister en tant que telle, même si elle en constitue d'une certaine manière l'exact inverse. C'est somme toute la voie énoncée par Proust dans son travail romanesque, qui fait du « salon » Guermantes (aspect social) à la fois ce qui éloigne le narrateur du projet d'écrire – qui lui fait perdre son temps – et rend possible son oeuvre (en lui faisant éprouver le choc d'un temps retrouvé ; c'est ce choc qui le détermine à commencer à écrire en lui faisant comprendre la nature de la littérature et de l'émotion artistique qu'elle procure).

L'on verra de la même façon au terme de ces deux études que l'efficacité proprement dramaturgique et que l'activité citoyenne peuvent être considérées comme des conditions réciproques symétriques, au-delà de leur incommensurabilité intrinsèque.

²¹M.-A. Macciocchi (dir.), *Éléments pour une analyse du fascisme, tomes 1 et 2*, Paris, U.G.E., 1976.

²²R. Dadoun, « Sacs et ressacs du fascisme, autour de Wilhem Reich et de la psychologie de masse du fascisme », *op.cit.*, tome 2, pp. 103 et sq.

²³R. Dadoun, *op. Cit.*, p. 109.

²⁴*Ibidem*, p. 127.

²⁵J.-P. Le Goff, *La démocratie post-totalitaire*, Paris, La Découverte, 2002, et *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 1998, 2002, et notamment « Wilhem Reich, le précurseur », pp. 283 et sq.

²⁶E. Goffman, « Les territoires du moi », in *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973, pp. 43 et sq.

²⁷Goffman note ainsi : « Dans les hôpitaux publics, il arrive que les malades doivent attendre l'agonie avant de se voir accorder l'intimité d'un rideau autour de leur lit; dans les cliniques privées, les pensionnaires peuvent jouir de ce privilège dans d'autres occasions, l'allaitement d'un nouveau-né par exemple. » (...) En général, plus le rang est élevé, plus les territoires du moi sont vastes et plus le contrôle de leur accès est strict.(...) Enfin toutes ces coupes sont recoupées par des différences culturelles. Il semble bien, par exemple, que les Noirs des classes inférieures se soucient plus de ne pas être regardés que les Italiens du même niveau social. » (*op. Cit.*, p. 54)

²⁸« Porter à la conscience des mécanismes qui rendent la vie douloureuse, voire invivable, ce n'est pas les neutraliser; porter au jour les contradictions, ce n'est pas les résoudre. Mais, pour si sceptique que l'on puisse être sur l'efficacité du message sociologique, on ne peut tenir pour nul l'effet qu'il peut exercer en permettant à ceux qui souffrent de découvrir la possibilité d'imputer leur souffrance à des causes sociales et de se sentir ainsi disculpés ; et en faisant connaître largement l'origine sociale, collectivement occultée, du malheur sous toutes ses formes, y compris les plus intimes et les plus secrètes.

Constat qui, malgré les apparences, n'a rien de désespérant : ce que le monde social a fait, le monde social peut, armé de ce savoir, le défaire. » (P. Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 944)

²⁹Nous résumons ici la pensée d'Alain Touraine ; nous tentons de mettre en débat et en perspective cette position et ses conséquences pour l'éducation permanente dans une analyse intitulée, non sans guillemets,



« Quelle est la lutte, où sont les fronts ? »

³⁰Celle-ci est relative, dans la mesure où l'émergence d'un paradigme n'efface pas l'importance des autres. Cfr sur ce point les numéros d'Intermag consacrés à la pensée d'Alain Touraine, et notamment les articles « Fécondité transversale des paradigmes, modalité des luttes » et « Combattre la double insuffisance », in <http://www.intermag.be>.

³¹Comme en témoigne clairement, en exergue de la pièce, la question posée par un clown blanc : « Qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? », question qui traverse les problèmes d'identité, d'appartenance, de subjectivité individuelle et collective.

³²Pour une démonstration de ce point capital, qui repose sur une connaissance de la logique des interactions et des « droits territoriaux » définie par E. Goffman, nous renvoyons en annexe à un résumé de cette théorie, comme nous l'avons annoncé supra

³³Alain Touraine s'est élevé explicitement contre cette conception en posant (qu') « Il ne faut pas penser que la condition de privation, de mépris et d'exploitation subis, mène directement à la conscience du sujet. »

³⁴A ce sujet, une actualisation du livre de Richard Hoggart *La culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1957, trad. 1970, serait des plus utiles. Pour ce qui nous concerne, nous tentons d'explorer peu à peu les nouveaux contours de la question (Voir notamment dans *Intermag* les contributions de C. Bartholomé « La pauvreté : au-delà des chiffres » et « Une pauvreté oubliée : les working poors » ; Emile Servais et J. Blairon « Classes sociales et post-modernité »).

³⁵A. Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble, Egaux et différents*, Paris, Fayard, 1997, p. 301. A noter que le terme « institutions » est pris ici dans l'acception « institutions politiques ».

³⁶B. Noël, *La castration mentale*, Paris, P.O.L., 1997.

³⁷E. Goffman, *Stigmates, Les usages sociaux du handicap*, Paris, Minuit, 1973.

³⁸J. Blairon et E. Servais, « Vers une société préservative ? L'aide à la jeunesse, M. Sarkozy (et des think tanks européens ?) », cfr <http://www.intermag.be>.