

c'est sa fête à lui. La fête où, public ou privé, il célèbre nos défauts. Celle de ce « théâtre de l'Argent » dont, dans l'un des premiers numéros de *Mémoires populaires*, nous dénoncions déjà « le luxe vertigineux des décors et des costumes, appétissant sous le nom hypocrite de bon goût français » (aujourd'hui, on parle de « spectacles baroques ») et où, d'ailleurs, dans le vocabulaire de l'époque, « les thèmes du répertoire ne présentaient jamais qu'un homme minuscule, enfermé par son particularisme de fortune, dans une psychologie sans rapport avec le monde ». *LE THÉÂTRE DE L'ARGENT* n'en a été ainsi certain que l'autre soir : il y a toujours deux théâtres. Celui des Mélières et l'autre. Celui de l'acquiescement, du consentement, et celui de la différence : un théâtre violent, inquiet, déclaré et drôle, qui n'a rien à faire avec cette fête de famille oscillant entre la nursery et l'hospice de vieillards. J'ai choisi mon camp.

1. Cf. « Appui et dommages de l'entracte » dans *le Monde* daté du 26 mai 1967.

2. Cf. « Deux mythes du jeune théâtre », dans *Mythologies*, coll. « Poter vivox », Seuil, Paris, 1967, p. 124.

3. Cf. l'éditorial du n° 1 de *Théâtre populaire*, janvier-février 1964, p. 3.

Le plus de dix ans qu'Augusto Boal a inventé le théâtre de l'opprimé. Boal dirigeait le Théâtre Arena, à São Paulo. On y jouait Brecht (*Arturo Ui*) et des pièces comme *Arena raconte Tiradentes*, l'histoire du premier héros de l'indépendance brésilienne, dans la lutte contre le Portugal. Mais Boal y pratiquait aussi un théâtre d'intervention, celui de petits groupes itinérants, les « nucleos » : « Avant 1964 [...], nous jouions dans les rues, sur les benues des camions, dans des cirques, avec le soutien et l'appui du gouvernement national et provincial, de gauche, dans le nord-est du Brésil. Nous obtenions même le soutien de la police !... » Après les deux coups d'Etat (en 1964 et en 1968), toute activité de ce genre devint impossible. Boal s'exila : il vécut d'abord en Argentine, jusqu'à la prise de pouvoir par la « junte », en 1976, puis au Portugal. Maintenant, il est installé en France. Prenant appui sur l'expérience des « nucleos », il a progressivement défini et mis en œuvre une pratique nouvelle du théâtre, en rupture aussi bien avec la façon habituelle de faire des spectacles qu'avec l'« agit-prop », issue des années vingt, qui avait connu une résurgence après 68.

Il y a plus de dix ans qu'Augusto Boal a inventé le théâtre de l'opprimé. Boal dirigeait le Théâtre Arena, à São Paulo. On y jouait Brecht (*Arturo Ui*) et des pièces comme *Arena raconte Tiradentes*, l'histoire du premier héros de l'indépendance brésilienne, dans la lutte contre le Portugal. Mais Boal y pratiquait aussi un théâtre d'intervention, celui de petits groupes itinérants, les « nucleos » : « Avant 1964 [...], nous jouions dans les rues, sur les benues des camions, dans des cirques, avec le soutien et l'appui du gouvernement national et provincial, de gauche, dans le nord-est du Brésil. Nous obtenions même le soutien de la police !... » Après les deux coups d'Etat (en 1964 et en 1968), toute activité de ce genre devint impossible. Boal s'exila : il vécut d'abord en Argentine, jusqu'à la prise de pouvoir par la « junte », en 1976, puis au Portugal. Maintenant, il est installé en France. Prenant appui sur l'expérience des « nucleos », il a progressivement défini et mis en œuvre une pratique nouvelle du théâtre, en rupture aussi bien avec la façon habituelle de faire des spectacles qu'avec l'« agit-prop », issue des années vingt, qui avait connu une résurgence après 68.

Deux oppressions

Le théâtre de l'opprimé repose, de l'aveu même de Boal, sur deux principes : « 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. » C'est-à-dire qu'il s'en prend à une double « oppression ». L'une, c'est celle qu'exerce sur nous toute forme de société : il s'agit de la découvrir, de la dénoncer, et non seulement d'en faire prendre conscience mais encore de mettre le spectateur à même de se donner les moyens de la refuser et d'en venir à bout. Ici, Boal paraphrase Marx : « Assez du théâtre qui ne fait qu'interpréter la réalité : il faut la transformer ! » Mais une telle transformation lui paraît devoir rester lettre morte si elle ne s'enracine dans le rejet d'une autre oppression, plus insidieuse : « Spectateur, tu es déjà opprimé, parce que la représentation théâtrale t'offre une vision achevée du monde, fermée ; même si tu l'approuves, tu ne peux plus la changer. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions². »

Parmi les formes différentes du théâtre de l'opprimé – elles sont nombreuses : Boal pratique le « théâtre invisible », le « théâtre-journal », le « théâtre-statue »... – l'une est privilégiée : c'est le « théâtre-forum ». Elle unit la représentation et l'action, les professionnels ou du moins ceux qui jouent et les spectateurs ou ceux qui regardent, et elle est le lieu ou le moyen de cette transformation que réclame Boal : la métamorphose du spectateur sinon en acteur du moins en « agissant », la rupture avec sa condition passive et son accession à une action qui vise à « modifier la réalité ». Ainsi, le « théâtre-forum » qui « se trouve à la frontière précise entre la fiction et la réalité³ » constitue le point névralgique de l'entreprise boalienne. Mais n'en est-il pas aussi le talon d'Achille ?

Le groupe théâtre du CEDITABE – centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression (méthodes Boal) qui est l'association-support du Théâtre de l'opprimé – a, plusieurs fois, présenté des « spectacles-forum ». Tout décembre dernier, il a été l'hôte du Théâtre Présent, porte de Pantin, avec *Enjeux la vie*, deux programmes composés chacun de deux forums. Le public est venu, il est entré dans le jeu, il a « agi ». Mais s'est-il pour autant libéré de sa condition de spectateur ?

Modèle et anti-modèle

Décrivons rapidement le fonctionnement de ce théâtre-forum. Après quelques exercices en commun « pour aider les spectateurs et les acteurs à s'échauffer, à se mettre en rapport entre eux et avec nous », qui sentent forcément le feu de camp, les acteurs du Théâtre de l'opprimé jouent devant nous une courte pièce, ce qu'ils appellent « un modèle ». Cette pièce « présente un échec, une oppression non brisée, un doute⁴ ». Au Théâtre Présent, le soir où j'y suis allé, les deux pièces étaient *la Femme juive*, un épisode de *Grand-peur et misère du III^e Reich* de Brecht, rebaptisé *Femmes juives*, et *But I love him...*, une création collective. Ici, l'oppression visée était celle, domestique, que le mari peut exercer sur la femme qu'il aime pourtant ; là, celle, collective, à laquelle se heurte une juive qui, en 1935, décide de quitter l'Allemagne nazie, et qui souffre même de sa propre incapacité à dire, à crier sa révolte. Une fois la pièce jouée, les acteurs interrogent les spectateurs : la conduite de tel ou tel personnage est-elle admissible, n'y a-t-il pas là « échec », ne pourrait-on pas dire ou faire autre chose ? Et ils rejouent la pièce : alors, dès qu'un spectateur ne sera pas d'accord avec ce que dit ou fait un personnage, dès qu'il soupçonnera celui-ci de céder à l'oppression, il criera « Stop » et viendra remplacer l'acteur

et proposer sa solution. D'autres spectateurs peuvent encore intervenir, relayer ceux qui sont déjà entrés dans le jeu... pour construire ce que Boal appelle un « anti-modèle » qui anticipera ainsi « les actions de demain ».

Ce jeu est réglé par un « joker », un membre du groupe : Boal a souvent été un joker chaleureux et habile. Le premier moment d'hésitation passé et une fois au courant des règles du jeu (mais certains le sont déjà : le « théâtre-forum » a ses adeptes), les spectateurs n'hésitent pas à intervenir. A remplacer les comédiens. Et un climat vraiment convivial s'instaure. On ne s'ennuie pas. On va de coup de théâtre en coup de théâtre. L'Allemagne de 1935 dont bien des spectateurs ignorent tout devient le Liban de 1982. La femme juive se transforme en Palestinienne. La belle-maman de *But I love him...* décide de courir les surboums au lieu de passer la nuit à garder son petit-fils... Et les spectateurs changent allègrement d'âge ou de sexe : l'un a même pris la place du bébé et s'est mis à revendiquer à grand renfort de vagissements...

Mais l'anti-modèle est loin d'avoir la solidité et la subtilité du modèle, surtout quand celui-ci est signé Brecht. A la détresse profonde de la femme juive qui s'égare dans son monologue, les spectateurs-acteurs ne substituent guère que d'élémentaires cris de révolte. Et tout ce que Brecht nous donnait, non sans ruse, à deviner est, là, dit et figuré, avec une grossière évidence : les interlocuteurs téléphoniques, absents, de Judith sont même, d'emblée, présents. Du coup, cette *Femme juive* se renverse : c'était un système social que mettait en cause Brecht, ici ce ne sont plus que des personnages. La psychologie revient au galop. Pour un peu, au lieu de l'antisémitisme et du nazisme, le coupable, ce serait Judith ou ses amis ou ses proches. Changeons-les, changeons leur comportement, et tout changera ! Si la seconde pièce se prête mieux au forum, si les prises d'action des spectateurs suscitent de meilleurs anti-modèles, cela tient, sans doute, au fait que le modèle initial est parlé en « gromelot » : pas de

texte, rien que des onomatopées. Le spectateur, alors, est plus libre. Il meuble des vides. Il ne remplace pas un texte consistant par des paroles élémentaires.

Un piège

D'ailleurs cette entrée dans le spectacle signifie-t-elle, en fin de compte, une libération du spectateur ou, au contraire, son asservissement au théâtre ? Qui improvise devant nous l'anti-modèle ? Est-ce vraiment le spectateur ou n'est-ce que l'acteur que le spectateur s'est obligé à devenir ? Le théâtre-forum est loin, en effet, de nous proposer un espace libre, un « lieu de vie », où l'on pourrait être ou devenir soi-même. D'un côté, il y a le cadre dramaturgique du modèle que l'on peut sans doute modifier mais qu'il est impossible, dans un laps de temps aussi bref, de bouleverser de fond en comble. De l'autre, il y a aussi la pression, l'attente d'un public d'autant plus exigeant que ceux qui le composent peuvent à tout moment vous « crocheter » et prendre votre place dans le jeu. Alors, loin de parler à la première personne, le spectateur-acteur ne renchérit-il pas sur la troisième, et, au lieu d'être soi-même, n'en devient-il pas, plutôt, un comédien, et souvent un piètre comédien ? Au lieu d'ouvrir sur la réalité, l'anti-modèle n'en rajoute-t-il pas sur la fiction ?

On peut aussi s'interroger sur la notion de « bonne solution », substituée à une mauvaise, qu'avance Boal. Et sur une conception, somme toute traditionnelle, du théâtre comme lieu de comportements exemplaires. Dans *Femmes juives* par exemple, là où Brecht décrit, par le biais d'une conduite individuelle, une situation politique, Boal déplace le centre de gravité de l'action : maintenant c'est la capacité de Judith et de ses proches à dire la vérité et à se comporter en conséquence, qui devient l'enjeu de la représentation. Par là, il substitue la morale à la politique. Son théâtre ignore la dis-

tance et la réflexion : il ne rêve que de responsabilité et d'action. On glisse de Brecht à Sartre. Tout n'est plus qu'affaire de jugement.

Reste une dernière question : peut-on, par l'exercice même du théâtre, sortir du théâtre ? Rompre avec lui ? Et avec son statut de représentation ? C'est ce que croit Boal. Or les séances de théâtre-forum me paraissent établir le contraire. La liberté du spectateur, ce ne saurait être d'entrer dans le spectacle : là, il est métamorphosé en acteur et il devient captif du jeu théâtral. En revanche, c'est peut-être devenir le plus spectateur possible. Rompre avec son identification à un personnage et la fascination qu'exerce sur lui le spectacle, en regardant et en comprenant ce spectacle. En reconnaissant le caractère ludique et fictionnel de la représentation. Alors, la jouissance peut rencontrer le savoir. Et délivrer le spectateur. Avoués comme tels, le jeu et la fiction libèrent : ils n'oppriment pas. Et derrière le spectateur, c'est nous-mêmes qu'ils atteignent. Hamlet le redit, ces temps-ci, sur la colline de Chaillot : « J'ai ouï dire que des créatures coupables, assises au théâtre, prises à la trame du spectacle, étaient frappées jusqu'à l'âme, tant que, sur l'heure, elles confessaient leurs crimes⁵. » Là, devant le « modèle » de son crime, l'oppresseur Claudius n'a plus qu'à fuir le théâtre.

Le Monde Dimanche, 13 février 1983

1. Cf. « Au peuple les moyens de la production théâtrale », entretien avec Emile Copfermann, dans *Théâtre de l'opprimé*, par Augusto Boal, coll. « Malgré tout », François Maspero, Paris, 1977, p. 183.

2. Cf. *Jeux pour acteurs et non-acteurs – pratique du théâtre de l'opprimé*, par Augusto Boal, traduit du brésilien par Régine Mel-lac, coll. « Malgré tout », François Maspero, Paris, 1978, p. 12. Un troisième livre de Boal : *Stop ! C'est magique – les techniques actives d'expression*, a été publié chez Hachette Littérature (coll. « L'Echappée belle »), Paris, 1980.

3. Cf. le programme d'*Enjeux la vie*.

4. *Ibid.*

5. Faute du beau texte français de Raymond Lepoutre, joué à Chaillot, je cite la traduction de Morand et Schwob reprise dans le *Shakespeare* de la Pléiade (II-2).