

Art Education Research No. 8/2014

Groupe l'Aventin

Paradoxe et dissensus – Réflexions sur une médiation du théâtre dans une société de la migration

Le présent article rend compte d'une action de médiation touchant au monde du théâtre, réalisée par le Groupe l'Aventin (GLA) avec un groupe de femmes migrantes. Avant d'en préciser les tenants et aboutissants, nous présenterons brièvement le GLA, ses convictions et sa méthodologie.

GRUPE L'AVENTIN : POUR UNE MÉDIATION SOCIALE DU THÉÂTRE

Le GLA est né en 2012 de la rencontre du collectif d'artistes microsillons (Marianne Guarino-Huet, Olivier Desvoignes) et d'un ancien directeur de théâtre (Mathieu Menghini), tous trois intéressés par les pensées de la radicalité démocratique¹ et la question de la médiation culturelle. Ils partagent également l'ambition de coupler une approche littéraire et esthétique du théâtre avec une production artistique collaborative.

Le nom de notre groupe fait allusion à un conflit intervenu dans les premières années de la République romaine, conflit qui mènera la Plèbe à obtenir la reconnaissance de ses droits politiques.² Depuis lors, l'Aventin symbolise la liberté plébéienne, l'accession de la multitude à la dignité politique, sa faculté de prendre son destin en main et de se représenter.

Ce sont-là des valeurs et des convictions qui influencent notre idée de la médiation. En effet, nous ent-

repreons de provoquer des rencontres inédites entre des œuvres d'art soutenues par l'argent public et des groupes sociaux déjà constitués – issus le plus souvent d'associations à but social et/ou culturel.

Notre objectif n'est pas de résoudre des problèmes sociaux mais de réfléchir avec ces partenaires à la manière dont une expérience autour du théâtre peut – outre son aspect de démocratisation culturelle³ – enrichir le rapport des participants à leur situation sociale, à leur profession, aux cadres institutionnels dans lesquels ils évoluent ainsi qu'à leur appréhension sensible du monde. Dans un mouvement parallèle, nous cherchons à ouvrir les institutions à de nouveaux points de vue.

À l'opposé d'une médiation qui faciliterait la « consommation » culturelle en réduisant la complexité des œuvres, le GLA s'intéresse aux zones de friction, aux nœuds qui surgissent lors de ces rencontres inhabituelles. En intégrant par ailleurs à notre pratique un processus de coproduction avec les participants, nous entendons développer et rendre publics des discours prenant comme point de départ l'œuvre d'art visionnée mais ouvrant sur des questions existentielles et sociales plus vastes. Ces « discours » – qui peuvent prendre des formes variées (exposition, vidéo, performance, émission de radio, etc.) – sont promus grâce au concours de l'institution ayant produit ou diffusé l'œuvre à l'origine de l'action.

Trois objectifs sont au cœur de notre démarche:

- rendre possible l'appropriation d'œuvres théâtrales par des publics de non-spécialistes en travaillant sur les barrières psychosociales, symboliques et cognitives (les plus retorses, en somme) à l'accès à l'art ;
- tester le pouvoir du théâtre comme outil de réflexion sur le monde ;

1 Par « radicalité démocratique », nous entendons les critiques de la démocratie « formelle » ou « représentative », envisageant une citoyenneté véritablement participative et délibérative.

2 Au lendemain de la chute de la royauté, Rome passe à un système oligarchique qui ne profite qu'à une minorité. C'est dans ce contexte, en 494 avant notre ère, qu'intervient la menace d'une agression étrangère. Or, l'armée romaine est composée de citoyens majoritairement plébéiens. Après maints remous, ces soldats de modeste extraction se retirent en armes sur la colline romaine de l'Aventin ; ils constituent, là, un camp retranché *sans chef*, manifestant ainsi leur refus de la hiérarchie et leur désir d'égalité. Face à cette sédition, devant la pénurie de main d'œuvre et la menace extérieure, le Sénat est contraint d'accorder à la plèbe des représentants politiques (les tribuns) défendant le peuple contre les consuls.

3 Un aspect qui devient toutefois *critique* si l'on s'essaie à relever – dans la médiation – les visions du monde connotées ou les perspectives idéologiques qui peuvent sous-tendre les œuvres de la culture légitime.



- poser la question du potentiel de citoyenneté de chaque individu, de la contribution de chacun à la vie de la Cité, rendre plus audible⁴ la voix et plus perceptibles les représentations des populations vivant des situations de sujétion et de précarité.
- En articulant démocratisation et démocratie culturelles, approfondissement du regard porté sur l'art et affirmation de la créativité de tous, le GLA croise des couples de notions paradoxales. Une série de questionnements émergent ainsi de notre pratique :
- la Culture «avec une majuscule», patrimoniale ou de prestige correspond-elle à un bien commun dont il s'agirait d'assurer la diffusion large ou se réduit-elle à la traduction de la vision du monde des «dominants» ? Y a-t-il des éléments d'universalité au théâtre ? Sa simple diffusion suffit-elle à rendre la culture «légitime» d'un point de vue social ?
- la réception esthétique peut-elle associer harmonieusement la présence à l'œuvre, une approche expérimentelle du théâtre et une interprétation travaillant sur ses codes culturels ?
- quelle place les agents d'une médiation – notamment lorsqu'ils sont artistes – peuvent-ils tenir ?

⁴ Par l'action de démocratisation culturelle de notre idée de la médiation, nous rejoignons Bourdieu et le combat contre l'inégalité d'accès à la «Culture» ; par le travail de diffusion des représentations de populations dominées, nous empruntons, en revanche, le sillage de Rancière.

DEUX EXPÉRIENCES AUTOUR D'ANTIGONE

Afin d'éprouver nos principes de travail, nous avons choisi de nous approcher d'une institution de notoriété régionale et nationale : le Théâtre de Carouge - Atelier de Genève (TCAG) ; une institution financièrement bien dotée, dont la fréquentation et la collaboration avec les écoles sont reconnues, mais dont la sociologie du public – comme c'est le cas dans bien d'autres lieux culturels – est peu représentative des couches de la population à capital social et culturel modeste ou, autrement dit, des «acteurs faibles» (Payet/Giuliani/Laforgue 2008) – acteurs disqualifiés au regard des principes éthiques de dignité (Sennet 2011), de décence (Margalit 2007) ou de reconnaissance (Honneth 2013). Nous intéressait aussi le fait que la programmation du TCAG privilégie le théâtre patrimonial. Or, lorsque nous avons approché l'institution, son directeur – Jean Liermier – prévoyait précisément de monter l'*Antigone* de Sophocle soit l'un des classiques les plus incontestables de l'occident !

Nous avons alors décidé, d'entente avec le théâtre, de mettre en jeu notre méthodologie avec deux groupes choisis pour l'écho particulier que pourraient provoquer chez eux deux traits singuliers de la protagoniste de l'œuvre choisie (*Antigone*) : sa jeunesse et son genre.

Seule contrainte - mais parfaitement acceptable et compréhensible - le théâtre nous a demandé de choisir l'un de nos groupes sur le territoire de la commune de Carouge. Aussi, la Maison de Quartier de la Tambourine a été approchée pour constituer un premier cercle comprenant une douzaine de jeunes gens et leurs

éducateurs ; puis nous avons pris contact avec l'association genevoise *Camarada, une association pour l'accueil et la formation de femmes migrantes* dont le travail nous intéressait depuis plusieurs années – pour organiser, avec son concours, un second groupe de huit femmes accompagnées par des encadrantes.

Deux remarques à ce stade : la taille des collectifs impliqués respecte une méthodologie fondée sur la dynamique spécifique des groupes restreints⁵, qui facilite une dynamique généralement plus participative ; ensuite, la migration caractérisait les deux collectifs. Si les femmes avaient toutes connu un parcours migratoire, ce n'était cependant le cas que d'une partie des jeunes, puisque certains étaient de seconde génération et donc nés en Suisse.

Nous privilégions dans les pages suivantes une réflexion sur la collaboration avec *Camarada*, mais précisons que travailler autour d'une même pièce avec deux partenaires totalement indépendants l'un de l'autre était pour nous une manière de montrer la diversité des propositions qui peut émaner d'un même objet culturel – une forme de perspectivisme socioculturel – et de comparer l'application de notre méthodologie dans des contextes différents.

GROUPE, SPÉCIFICITÉS ET ESSENTIALISATION

Camarada est souvent sollicitée pour participer à des projets avec le risque, parfois avéré, que des propositions ne prennent pas suffisamment en compte les spécificités de ses utilisatrices (notamment en terme de langue, de fragilité sociale ou de disponibilité⁶), ou qu'elles produisent des discours sur les questions migratoires qui vont à l'encontre de la politique défendue par l'association. Il a fallu donc exposer nos motivations et nos méthodes de façon argumentée pour que *Camarada* nous accorde sa confiance et que le projet puisse débiter.

Nous avons été confrontés à une autre difficulté. Lorsqu'un projet est mené avec des individus identifiés par des caractéristiques particulières – ici, le genre et l'expérience migratoire –, il n'est en effet pas évident de dépasser certains lieux communs qui s'attachent à ces spécificités. Ainsi, dès la phase de préparation des premières séances avec le groupe, nous avons été confrontés à nos propres idées reçues, à savoir que des femmes migrantes seraient forcément exclues de la culture dominante, mais auraient une capacité accrue à en développer des lectures spécifiques au travers de leurs perspectives culturelles variées, verraient dans l'insoumission d'*Antigone* un écho à leurs situations personnelles, auraient une position critique vis-à-vis de la politique migratoire suisse, etc. Nous avons aussi pris la précaution, qui

relève en partie du stéréotype, de demander aux encadrantes de l'association s'il était gênant pour le projet que deux membres sur trois du Groupe l'Aventin soient des hommes, *Camarada* étant un espace animé et fréquenté par des femmes.

Par ailleurs, la catégorie-même de «migrante», nous est rapidement apparue comme problématique vis-à-vis de ce groupe, puisqu'avant d'arriver en Suisse, chacune avait expérimenté des réalités bien différentes – en l'Europe de l'Est, en Amérique Latine, au Moyen-Orient ou en Afrique, était arrivée en Suisse pour des raisons particulières et avait construit un rapport au français en tant que langue étrangère qui variait beaucoup d'une femme à l'autre.

Inévitablement, le travail avec un groupe qui a été spécifiquement adressé génère une tension entre l'intérêt de développer un projet qui prennent en compte les particularités des participants (par opposition à un projet de médiation adressé au *public* de manière générique) et le souci d'éviter une forme d'essentialisation qui consisterait à réduire les participants à une caractéristique donnée, figée, sans prendre en compte la dimension complexe et versatile de tout individu.

Pour Carmen Mörsch, ce paradoxe est au cœur de la pratique de la médiation culturelle et doit faire l'objet d'une négociation constante de la part des médiateurs :

«[...] la question de savoir comment planifier «en avance», avec un groupe d'intérêt spécifique en tête, sans cimenter aucune attribution identitaire [...] ce dilemme est insoluble, car il génère un conflit qui est fondamentalement au cœur de la médiation culturelle.»
(Mörsch 2009 : 102)⁷

La planification d'un projet et la prévision de ses résultats sont généralement attendus de la part des médiateurs culturels, qui doivent convaincre des groupes de prendre part à leur action, rassurer leurs partenaires institutionnels et chercher des financements. Or, inévitablement, imaginer les étapes du travail avant même d'avoir rencontré les participants conduit à s'appuyer sur des idées préconçues à leur sujet.

Dans ce projet, notre parti pris a été de planifier aussi peu que nos partenaires nous le permettaient. Si, pour des raisons pratiques, nous avons dû arrêter un certain nombre de dates pour nos sessions de travail – en particulier pour assister à la représentation d'*Antigone* et annoncer que le projet donnerait lieu à une exposition dans le foyer du théâtre – le nombre de séances, lui, n'avait pas été fixé à l'avance ; le contenu des rencontres ainsi que celui du résultat final ont volontairement été laissés très ouverts. Aussi l'imprévisibilité du processus a-t-elle été posée comme un principe fort de notre action (à l'exception des deux sessions qui ont précédé le visionnage de la représentation d'*Antigone*).

En tout, dix mois auront finalement été consacrés à cette collaboration – une durée relativement exception-

⁵ Citons les théories et expériences relatées par Gérard Mendel, *Pourquoi la démocratie est en panne. Construire la démocratie participative* (2003) et Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints* (2009).

⁶ Éléments sur lesquels l'association attira immédiatement notre attention.

⁷ Traduction du texte original en anglais.



nelle pour un projet de médiation. Un tel investissement requérait, d'une part, une grande confiance de la part des partenaires impliqués et, d'autre part, la possibilité de ne pas devoir définir à l'avance le moment de clôture du projet⁸ – deux conditions nécessaires pour que puisse être amorcé un processus qui permette la prise en compte des spécificités du groupe dans toute leur complexité, en nous éloignant de nos *clichés* initiaux.

Une telle approche – longue et ouverte – est la condition indispensable d'une médiation attentive, créative et complexe ; elle est aussi la plus susceptible de révéler les intérêts et les dynamiques propres aux publics, loin de toute tentative de classification par âge, provenance sociale et culturelle ou centres d'intérêts, loin aussi donc des limites de l'idée de *public-cible*.⁹

Ancien responsable des «programmes publics» au MACBA (*Museo d'Arte Contemporaneo Barcelona*), Jorge Ribalta montre comment prédominent des considérations liées à la consommation lorsque que les institutions d'art contemporain intègrent l'idée de diversité dans leur conception du public. Il met en garde contre l'idée d'une

préexistence de publics «compréhensibles, mesurables et contrôlables par des processus statistiques, assurant ainsi la reproduction de l'ordre social existant», publics auxquels l'on donnerait simplement «ce qu'ils attendent» (Ribalta 2004).

Il rappelle, en se basant notamment sur la très bonne analyse de Michael Warner (2002), que «le public n'existe pas simplement de manière passive, attendant l'arrivée de biens culturels», mais qu'au contraire il «est une construction provisoire toujours mouvante». Il voit dans cet état de fait un potentiel transformatif :

«C'est précisément cette inexistance de la préexistence du public (nous pouvons la qualifier de dimension fantasmatique) par laquelle nous pouvons penser la possibilité de recréation d'un espace public culturel critique.»
(Ribalta 2004)

Avec les participantes de *Camarada*, le processus mis en place a mené à un résultat où – même si elle a été abordée – la question de la migration n'a constitué qu'un thème parmi d'autres¹⁰, comme nous le verrons.

A l'inverse, dans le projet parallèle qui impliquait les utilisateurs de la Maison de quartier de Carouge pour lequel la question de la migration n'avait pas été évoquée lors de notre décision de collaborer avec ce partenaire, celle-ci est apparue d'elle-même après que le groupe eût assisté à une première représentation au théâtre et que

⁸ 7 Nous avons eu la chance de travailler dans un climat de confiance et de respect avec *Camarada*, même si l'absence volontaire d'un calendrier évoquant clairement la fin du projet n'a pas toujours été facile à gérer pour notre partenaire.

⁹ Lire à ce propos le texte de Carmen Mörsch «Critique de l'approche par publics-cibles» (Mörsch 2013), qui décrit notamment la manière problématique avec laquelle des «déficits culturels» sont souvent attribués aux «publics-cibles», renforçant ainsi les inégalités que la médiation culturelle est censée combattre.

¹⁰ Difficultés dans l'accès à la culture, à la démocratie, dans l'éducation des enfants, illisibilité de la loi, etc.

l'un des participants eût relevé qu'il était »le seul *black* dans la salle«. A la suite de son expérience, le groupe a décidé d'écrire un morceau de *rap* (accompagné d'un clip-vidéo) dans lequel son sentiment d'extériorité par rapport au théâtre a été mis en avant : »vu de l'extérieur, c'est comme ça qu'on voit les choses«, »des gens qui parlent avec un certain langage«, »assis sur une chaise à regarder des gens mous«.

Afin que l'ensemble du groupe de femmes puisse suivre la représentation d'*Antigone* avec les mêmes repères, nous avons introduit la trame et les enjeux de l'histoire. Une partie de cette introduction s'est également faite de manière totalement autonome puisque plusieurs des femmes, qui ne connaissaient que peu la mythologie et la tragédie grecques ont pris l'initiative, avant la représentation, de lire le texte dans leur langue maternelle. Sur cette base, nous avons cherché à travailler deux aspects avec elles : d'une part, les événements qui précèdent immédiatement l'ouverture d'*Antigone* ; de l'autre, l'identité des protagonistes de la pièce. Pour ce second aspect, nous avons pu nous fonder sur des photographies de répétitions fournies par le théâtre.

Afin d'encourager une lecture du spectacle non exclusivement *intellectuelle* et *émotionnelle* mais également *plastique*, nous avons comparé ces visuels avec des vases antiques et des reproductions picturales de l'époque classique qui traitaient de la même histoire. D'un médium à l'autre, les vêtements, les attitudes, les caractères sont ainsi apparus changeants, alors qu'il s'agissait des mêmes personnages et du même mythe.

A la suite du spectacle, certaines remarques au sein du groupe sont venues complexifier notre propre compréhension de la pièce : ainsi, cette femme réagissant à la remarque d'*Antigone* expliquant la nécessité qu'elle éprouve d'ensevelir son frère Polynice, malgré la trahison de celui-ci vis à vis de la ville de Thèbes :

«Jamais, si j'avais été mère, si c'était mon mari qui avait ainsi pourri là sur le sol, je ne me serais donné cette peine, contre la volonté des citoyens. Au nom de quoi, de quelle loi, dis-je cela? Eh bien, un mari mort, cela peut se remplacer, et si ce sont ses enfants que l'on a, qui plus est, perdus, il est possible d'en avoir d'autres d'un autre homme. Mais mon père et ma mère une fois morts et enterrés, plus aucun frère ne peut me naître.»
(Sophocle, *Antigone*)¹¹

Tandis que la plupart des comédiennes, des metteurs en scène ou des spectateurs perçoivent dans cette réplique une singularité psychologique du personnage, cette participante nous fit remarquer qu'une telle hiérarchie entre frère, parents et enfants était la norme dans son pays d'origine.

VERS UNE CO-PRODUCTION

Nos discussions avec le groupe de femmes avaient lieu de façon régulière et chaque rencontre se terminait par un moment où nous prenions rendez-vous pour la séance suivante. Si, lors des premières rencontres, nous concentrons nos débats sur *Antigone* et la visite au théâtre, nous avons – après la représentation – cherché à développer des thèmes propres au groupe, suivant le principe de ce que le pédagogue Paulo Freire a appelé, parmi les principes sur lesquels repose son approche de l'échange de savoirs, des »thèmes génératifs«. C'est, selon Freire, à travers l'identification collective de ces thèmes – liés au quotidien des participants d'un groupe – que peut naître une conscience critique. En effet, c'est de la confrontation d'une situation »objective« et de la perception, par les personnes impliquées, de cette situation que surgissent les thèmes génératifs que Freire définit comme :

«le complexe d'idées, de concepts, d'espairs, de doutes, de valeurs et de défis qui caractérisent une époque agissent en interaction dialectique avec leurs opposés qui luttent pour leur accomplissement.»
(Freire 2005 : 101)¹²

Ce principe d'opposition, de tension, deviendra le centre névralgique du projet. Ainsi, nous avons pendant trois séances de deux heures laissé les discussions se dérouler sans qu'il n'y ait d'agenda précis, en permettant aux récits d'expériences, aux opinions de se manifester de manière très ouverte, en étant simplement attentifs à ce que chacune puisse avoir la parole lorsqu'elle la demandait et en »canalisant« un peu les participantes qui avaient le plus de facilité à s'exprimer (facilité qui n'était pas liée au niveau de français – inégal au sein du groupe – mais à l'énergie différente de chacune, à sa façon d'évoluer au sein du collectif). La famille, la difficulté à élever des enfants dans une »double-culture«, l'isolement, le travail – ce qu'il permet de faire et ce qu'il impose – la justice ou l'errance, ont comptés parmi les thèmes évoqués, thèmes qui faisaient également écho avec nos propres préoccupations, nous menant à prendre pleinement part aux discussions.

De nombreuses divergences ont émergé à l'évocation de ces questions. Sur la question de l'éducation, par exemple l'intérêt et la moralité de la punition envers ses enfants ont fait débat. La question de l'hospitalité d'un pays d'accueil, de ce qui semblait trop »souple« ou trop »fermé« en terme de lois d'asile, a également été au cœur de vives discussions. Certaines de ces positions entraient tout à fait en contradiction avec le discours d'associations – comme *Camarada* – dont la mission est de soutenir et d'accueillir les migrants. Pour nous qui accompagnions le projet, ces séances étaient l'occasion de repenser nos perspectives personnelles et se sont poursuivies par de longues discussions internes.

¹² An epoch »is characterized by a complex of ideas, concepts, hopes, doubts, values and challenges in dialectical interaction with their opposites striving towards plenitude«.

¹¹ Quatrième épisode »kommos« (trad. Robert Davreu).

Même si nous avons été attentifs à ce que le discours rendu public par le biais de notre projet ne porte en aucune manière préjudice à *Camarada*, nous n'avons cependant jamais cherché à aplanir ces différences (les relations ayant par ailleurs toujours été cordiales). Elles étaient au contraire pour nous un véritable point fort de ces rencontres parce qu'elles permettaient de montrer qu'il n'y avait pas de voix commune, pas de *communauté* – notion fréquemment associée à celle de migration. Ces positions politiques contradictoires confirment la nécessité d'aborder ces «voix» de manière complexe et rappellent – comme le montre les discours féministes post-structuralistes (lire par exemple Luke/Gore 1992) – qu'une «voix» n'existe que dans son articulation avec d'autres voix (Youngblood Jackson 2003) et qu'elle est forcément changeante et contextuelle.

C'est autour de ce principe de contradiction – apparu à plusieurs niveaux dans le projet¹³ – que nous avons souhaité articuler la suite de la collaboration : aussi avons-nous proposé de travailler sur des phrases qui mêleraient les sujets abordés et l'aspect dissensuel des discussions qui ont eu lieu autour de ces thèmes lors de nos séances.

Il ne s'agissait pas alors de chercher à recréer une voix authentique, à faire émerger des «histoires vraies» mais bien d'affirmer l'aspect «construit» de la démarche.

Ce faisant, nous avons questionné l'assomption souvent faite lorsqu'une pratique artistique implique des «non-artistes» que cette pratique leur «donnera une voix» qui les sortira de leur «silence» et leur permettra de «s'émanciper». Les hypothèses de ce type s'appuient en général sur les pédagogies critiques¹⁴ et sont suspectées par l'enseignante féministe Elisabeth Ellsworth de reproduire un «mythe répressif des silencieux» rattachant exclusivement leur silence à un déficit social ou culturel (Ellsworth 1989).

L'idée de «groupes silencieux» est ainsi souvent couplée avec une tentation de différenciation (également présente dans la définition des «publics-cibles») par l'âge, l'origine, le genre ou l'autonomie physique, par exemple.

Dans notre projet, tout en discutant avec les femmes de ce qu'elles souhaitaient exprimer, chaque femme a produit une phrase, ou plus précisément deux phrases articulées par un même mot¹⁵ qui relie deux positions contradictoires, par exemple :

¹³ Par exemple, si nous étions soucieux de ne pas «essentialiser les participantes», c'est néanmoins à une association travaillant expressément avec des femmes migrantes que nous nous sommes adressés en premier lieu.

¹⁴ Selon Freire, les êtres humains «opprimés ressemblent à des esclaves, ils sont dociles, font ce qu'il leur est demandé de faire ou sont assistés pour le faire par différentes personnes ou projets qui sont décidés ailleurs, pour leur bénéfice. Ils sont ainsi attachés à une culture du silence, incapable de «dire leurs mots» (d'après Kennedy 1974).

¹⁵ Nous empruntons ce principe à la campagne publicitaire d'une compagnie d'assurance mais s'y joue aussi, d'une certaine manière, l'écho des irréductibles conflits tragiques.

Nul n'est censé ignorer la loi est illisible

ou

Les migrants ont le droit de rêver leur coûté très cher

Après deux séances de travail sur les phrases, nous sommes arrivés au moment où il fallait trouver une forme afin de les inscrire dans l'espace du théâtre et les partager avec le public des lieux. A ce stade, plusieurs femmes du groupe ont énoncé leur souhait de ne plus participer aux séances, s'estimant moins intéressées par cette étape et ayant le sentiment d'avoir déjà consacré suffisamment de temps au projet. La première impulsion formelle est venue de microsillons, dont les compétences dans le domaine des arts visuels étaient, à ce moment de la collaboration, plus spécifiquement mises en œuvre ; il ne s'agissait pas d'imposer une forme mais plutôt, par une action de «tamisage», de faire en sorte que la production reflète les méandres de la collaboration, tout en s'inscrivant comme pratique artistique.

Dans le cas qui nous occupe, la proposition de forme est issue d'une réflexion sur la dimension féminine et féministe de la collaboration. Ainsi, nous avons proposé, en discutant de la pratique du *craftivisme*¹⁶, d'inscrire chaque phrase sur des objets qui puissent infiltrer le lieu du théâtre (et l'espace public alentour), en utilisant différentes techniques de broderies.

C'est notamment en croisant les différents paramètres et contraintes du projet avec nos intérêts personnels de plasticiens que nous sommes arrivés à ces formes. En effet, le théâtre nous est apparu comme un lieu à infiltrer, difficile à investir car déjà saturé d'informations et de propositions visuelles. La présence de nombreux éléments textiles nous a permis d'imaginer une fragmentation des phrases en des lieux stratégiques, choisis avec les femmes lors d'une séance dans les lieux. Certaines participantes ont eu des idées très claires sur l'emplacement qu'elle voulaient associer à leur phrase – l'une d'elle souhaitait également que sa phrase soit associée à un motif particulier. Cela s'est révélé plus difficile pour d'autres mais, à la fin de cette séance au théâtre, les décisions ont été prises en commun.

Lorsqu'il a fallu choisir une forme, nous nous sommes également souvenus des discussions menées lors d'un précédent projet autour de Alighiero e Boetti¹⁷ et du questionnement qui avait émergé autour de la sous-traitance de la réalisation des pièces que nous avons développées. En nous appuyant sur cette réflexion, nous avons décidé de ne pas faire réaliser les objets par les

¹⁶ Le *Craftivism* est une forme d'activisme qui incorpore souvent des éléments de luttes anti-capitalistes, environnementales ou féministes et qui est centré sur des pratiques artisanales, notamment le tricot (cf. Wikipedia)

¹⁷ Boetti a travaillé à de nombreuses reprises avec des brodeuses et des tisserands afghans, avec qui il nouera une relation suivie et amicale mais qui ne seront néanmoins jamais nommés, dans les institutions où l'artiste montrait son travail, comme coproducteurs des œuvres.

femmes du groupe mais de jouer avec cette ambiguïté du travail »fait main«¹⁸, là encore pour mettre en difficulté le cliché de l'authenticité qui voudrait que des femmes issues de la migration soient forcément porteuses de savoir-faire »féminins«. Si nous avons rendu cette démarche transparente, nous avons néanmoins constaté qu'il était généralement admis – notamment par notre partenaire institutionnel – que les participantes avaient brodé ces phrases elles-mêmes, alors qu'elles en étaient uniquement les conceptrices, selon un modèle répandu dans la production artistique contemporaine.

CONCLUSION

Plus qu'à une meilleure maîtrise par les participantes de la langue française, des codes du théâtre ou de l'héritage culturel occidental, le décentrement socioculturel généré par notre médiation a suscité des interprétations esthétiques »inédites«, puisque contextuelles et subjectives, et des réflexions plus générales sur le cadre institutionnel

– réflexions qui, nous le pensons, auront été utiles au théâtre dans sa volonté de repenser sa relation au public.

Cette première expérience du Groupe l'Aventin nous aura par ailleurs permis de prendre conscience de la difficulté de s'affranchir de tout stéréotype lorsque l'on s'adresse à un groupe de participants unis par une même singularité – même en étant informés des discours critiques sur le »public«.

Elle aura montré, ensuite, la nécessité de mettre en place des conditions particulières (un travail dans la durée et une ouverture à l'imprévisible, notamment) pour faire surgir les désirs d'un collectif dans sa complexité et lui permettre de déployer une multitude de narrations et de discours – dans lesquels la dimension migratoire est devenue une composante parmi d'autres.

Cette expérience aura enfin révélé, nous l'espérons, l'intérêt des institutions représentatives de la culture hégémonique à impliquer des populations étrangères à la culture dite »légitime«¹⁹ en ouvrant un espace où confronter les sensibilités, les capacités critiques et les revendications citoyennes.

¹⁸ Les objets ont parfois été brodés par une professionnelle à la main, parfois réalisés à la machine.

¹⁹ C'est le sociologue Pierre Bourdieu qui est à l'origine de ce concept, auquel il se réfèrera notamment dans *La Distinction*, ouvrage publié en 1979.

Bibliographie

- Anzieu, Didier/Martin, Jacques-Yves (2009): *La dynamique des groupes restreints*. Paris: Quadrige, PUF.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Ellsworth, Elisabeth (1989): »Why Doesn't This Feel Empowering? Working through the Repressive Myths of Critical Pedagogy«. *Harvard Educational Review*. August, 59, n° 3, pp. 297-324.
- Freire, Paulo (2005): *Pedagogy of the Oppressed*. 30th anniversary edition, New York: Continuum.
- Honneth, Axel (2013): *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Gallimard/Folio essais.
- Kennedy, William (1974): »Pilgrims of the obvious.« *Risk*, vol. 11, éd. Rex Davis, World Council of Churches.
- Luke, Carmen/Gore, Jennifer (Hg.) (1992): *Feminisms and Critical Pedagogy*, New York: Routledge, 1992.
- Margalit, Avishai (2007): *La société décente*. Paris: Flammarion.
- Mendel, Gérard (2003): *Pourquoi la démocratie est en panne. Construire la démocratie participative*. Paris : La découverte.
- Mörsch, Carmen (2009): »Take the terror out of the error«. Güleç, Ayse/Hummel, Claudia/ Parzefall, Sonja/Schötter, Ulrich/Wieczorek, Wanda (éd.): *documenta 12 education 1. Engaging audiences, opening institutions*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Mörsch, Carmen (2013): »Critique de l'approche par publics-cibles«. *Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Pro Helvetia (éd.): Le temps de la médiation*. [En ligne]. Adresse URL: <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=2&m2=2&lang=d> (dernière visite: 03.03.2014).

- Payet, Jean-Paul/Giuliani, Frédérique/Laforgue, Denis (2008): *La Voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Ribalta, Jorge (2004): »Médiation et construction de publics. L'expérience MACBA«. *republicart* 4/2004. [En ligne]. Adresse URL: http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_fr.htm (dernière visite: 03.03.2014).
- Sennett, Richard (2011): *Respect. De la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité*. Paris: Fayard.
- Cf. Sophocle, *Antigone*. Sophocle, traduction de Robert Davreu (2011): *Les Trachiniennes, Antigone, Électre*. Trois volumes. Arles: Actes Sud.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Youngblood Jackson, Alecia (2003) *Rhizovocality*. *Qualitative studies in Education*. September-October, vol. 16, n° 5, pp. 693-710.