

## Chapitre 3 Le théâtre dans les parcours migratoires : aspects techniques et sociaux

Ce matin c'est la réunion d'équipe du projet d'aide aux migrants de l'association dans laquelle j'effectue mon service civique. Comme le projet est nouveau, le groupe de 12 volontaires que nous formons doit trouver une place dans le réseau d'aide marseillais existant. Officiellement, notre mission de volontariat consiste à « favoriser l'accueil et l'intégration des migrants en France via deux axes principaux : faciliter les premiers pas des migrants à Marseille et organiser des activités de bien-être pour rythmer et rendre utile la phase d'attente des demandeurs d'asile ». Tout est à faire. Chacun partage ses idées de projets. Des propositions concrètes sont faites comme organiser des après-midi jeu-vidéo, des activités sportives, des visites de musées ou de ville, mais aussi de faire des maraudes et de la sensibilisation auprès des collégiens et lycéens. J'ai proposé d'animer des ateliers de théâtre. Un collègue bouillonne de son côté et proteste dans sa barbe, alors le groupe lui demande ce qu'il a. Il finit par dire en colère que c'est bien gentil de faire des activités mais que ça ne sert à rien parce que les migrants ils ont d'autres choses à penser, que ce n'est pas l'urgence. Selon lui il faut agir pour leur situation juridique et administrative qui est une priorité, parce qu'ils sont dans la misère. Le reste du groupe proteste. Certains argumentent sur le fait qu'on n'a pas les compétences juridiques dans tous les cas et que de toute façon on n'est pas là pour faire ça. D'autres pensent que faire des activités c'est important, que ça peut sembler dérisoire comme ça de faire du foot et du théâtre, mais que les demandeurs d'asile ont aussi besoin de s'amuser, peut-être même plus que n'importe qui vu qu'ils ne peuvent pas travailler et qu'ils n'ont pas accès à grand-chose. Extrait du journal le terrain du 14/11/2018 dans les locaux de l'association.

Lors de cette réunion est apparue une idée préconçue récurrente quand on parle d'aide aux migrants. La situation juridico-administrative complexe des demandeurs d'asile et la médiatisation souvent misérabiliste des personnes en migration donnent à voir des réalités urgentes et dramatiques, tant est si bien que quand on parle d'aide aux migrants, on oublie que ces personnes ont un quotidien et beaucoup de temps. La procédure de demande d'asile est un long processus qui, comme nous l'avons vu plus haut, nécessite l'aide d'associations et de collectifs pour être menée à bien. Mais le cadre administratif et juridique est souvent le premier secours apporté par les organisations. Même si les demandes d'aide restent plus élevées que le nombre de permanences juridiques et administratives disponibles, il en existe un certain nombre

ouvertes aux personnes qui ne bénéficient pas d'un dispositif national d'accueil (tel que les CADA). Cependant, une fois engagée, la procédure d'asile peut prendre plusieurs mois<sup>61</sup>. Légalement, un demandeur d'asile ne peut pas travailler durant les six premiers mois de la procédure d'asile<sup>62</sup>, ce qui laisse beaucoup de temps vides. Cependant, avec un statut administratif instable et peu de moyens financiers, il n'est pas possible pour les demandeurs d'asile, et encore moins pour les personnes n'ayant pas le droit légal de rester sur le territoire, de s'offrir des activités payantes. En réalité, les personnes en migration subissent bien souvent le temps d'attente de la procédure, avec peu de possibilités pour l'exploiter. Les activités gratuites sont donc primordiales pour eux, souvent en situation de rupture de liens sociaux et familiaux.

Ce chapitre présente la place et le rôle du théâtre dans un parcours migratoire depuis une analyse microsociale de cours de théâtre. J'invite à concevoir le théâtre comme un outil qui favorise le lien social et l'expression de soi. Je tente depuis ces observations précises, de donner à voir des problématiques quotidiennes de l'expérience de la migration à Marseille. Finalement, je souhaite montrer en quoi un lien *a priori* ludique est révélateur des façons de vivre sa migration et est primordial pour se construire une certaine stabilité en France.

---

<sup>61</sup> Pour donner un ordre d'idée, sans compter les mois qui précèdent l'entretien de l'Ofpra, une fois l'entretien effectué l'Office Français de protection des réfugiés et apatrides à 6 mois théoriques pour donner une réponse à la demande d'asile. Ces délais sont dans la pratique, plus longs.

<sup>62</sup> Le demandeur peut solliciter une autorisation de travail « si vous êtes bien titulaire de l'attestation de demande d'asile, et si votre demande est en cours d'examen depuis plus de 6 mois par l'Ofpra. Dans ce cas, lorsque vous faites la demande de renouvellement de l'attestation arrivée à expiration, vous pouvez directement déposer la demande d'autorisation de travailler auprès de la préfecture de votre domicile. Une promesse d'embauche ou un contrat de travail doit accompagner la demande » <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F2741> (consulté le 24/04/2019). Trouver un emploi reste très complexe, car il est difficile d'obtenir une promesse d'embauche avec une attestation de demande d'asile pour seul papier d'identité.

### 3.1 Le théâtre comme lien : créer de la sociabilité dans l'instabilité

#### 3.1.1 Venir au cours : enjeux spatio-temporels

##### *Temporalités migratoires : l'attente comme clé d'analyse*

L'étude des migrations s'attache couramment en sciences humaines et sociales à mettre en évidence les différentes temporalités que rencontre un sujet migrant. Temps dans le pays d'origine, temps de la traversée, temps dans le pays d'accueil, temps du retour... Les recherches plus récentes, notamment sur les personnes dites « sans papier », démontrent que le temps vécu dans le pays d'accueil est caractérisé par l'attente [Kobelinski, 2010 ; Bouagga, 2014 ; Courant, 2014 ; Michalon, 2015]. La notion d'attente est un paradigme clé pour comprendre l'expérience du quotidien des personnes « sans papier » ou en demande d'asile. « Le durcissement des contrôles aux frontières européennes au cours des dernières décennies s'est accompagné de la restriction croissante des conditions d'accès au séjour pour les étrangers déjà présents [sur le territoire]. Les politiques encadrant les migrations ont ainsi eu pour effet d'accroître les attentes qui jalonnent les parcours de migrants » [Courant, 2014 : 3]. En résulte une instabilité juridique et administrative pour les demandeurs d'asile, et des difficultés à se projeter dans un avenir en France. Les démarches administratives ponctuent le quotidien des individus qui cherchent à renouveler le temps passé sur le territoire français. Le quotidien des demandeurs d'asile est ponctué de sentiments ambigus, entre volonté de prolonger le temps long et vide de l'attente et la peur que tout s'accélère quand tombe la décision finale de l'Ofpra<sup>63</sup> [Michalon, 2015]. Ils se voient dépossédés de la maîtrise de leur temps par les institutions du droit d'asile qui limitent de la sorte l'évolution de leur parcours migratoire et fait percevoir le temps du quotidien comme une épreuve. « Ainsi, les temps subjectifs des personnes mises en attente ne sont pas isolés ; ils se confrontent à d'autres temps sociaux, et cette confrontation contribue à l'affaiblissement des migrants en les mettant en porte-à-faux avec les temps sociaux dans lesquels ils sont inscrits » [Michalon, 2015].

##### *Les conséquences d'un manque de maîtrise de son temps sur la pratique théâtrale*

Ces contraintes institutionnelles et le quotidien des demandeurs d'asile et des « sans papier » ont un impact sur les cours de théâtre. Ma participation à une activité hebdomadaire et aux

---

<sup>63</sup> Cette accélération est d'autant plus dure et violente quand la décision de l'Ofpra met en place une l'Obligation de Quitter le Territoire Français (OQTF).

horaires fixes met en lumière certains enjeux spatio-temporels que rencontrent les migrants à Marseille. Venir au cours est déjà une action qui n'est pas anodine.

Comme tous les jeudis, nous organisons des activités pour les hébergés du Centre d'Accueil et d'Hébergement (CHRS) dans le cadre de notre service civique. Aujourd'hui c'est foot et on sait que c'est ce qui plait le plus. On s'attend à avoir un certain nombre de participants. Mais y a juste un petit problème ; le gymnase où on doit jouer se trouve loin du CHRS et y aller en marchant va nous faire perdre beaucoup de temps. Finalement, ils ne sont que quatre à se présenter pour l'activité. Du coup on espère pouvoir négocier des tickets de transport mis à disposition par la structure. On tente le coup auprès d'une éducatrice spécialisée, mais comme on s'en doutait, nous n'aurons pas de tickets car « vu qu'on n'en a pas beaucoup, on les garde pour les déplacements importants comme les rendez-vous à la préfecture ». Tant pis, on décide de payer les tickets nous-mêmes, mais une fois arrivés au métro, les garçons sautent par-dessus le tourniquet sans hésitation ». Extrait du journal de terrain du 13/12/2018 au centre d'hébergement.

La première contrainte pour se rendre au cours de théâtre est la même que pour toutes les autres activités ludiques : elle est matérielle. Marseille est une grande ville, et la précarité administrative et économique limite la libre circulation des personnes en migration qui se trouvent bien souvent à devoir frauder les transports pour se déplacer. Les tickets sont quant à eux conservés pour « les déplacements importants », c'est-à-dire les rendez-vous officiels liés à la procédure d'asile ou à un entretien professionnel : même après avoir reçu un ticket payé de notre poche, personne ne l'a validé. Les travailleurs sociaux et les personnes en migration doivent faire un choix entre les activités ludiques et les démarches administratives. Bien évidemment, les ressources sont d'abord investies dans les procédures de régularisation. Les transports représentent un frein négociable à l'accès aux cours. Cependant, il s'agit de lieux à risque de contrôle, car la présence policière est importante. « Si cette carte du danger diffère suivant les espaces fréquentés par chacun, ce sont très souvent les mêmes types de lieux qui sont repérés : les grandes gares de train, de RER et les stations de métro » [Courant, 2016 : 4].

Une des plus grandes difficultés pour venir au cours de théâtre est liée à l'isolement social des personnes en demande d'asile. En effet, ce sont les réseaux de sociabilité qui permettent d'être informé sur ce qui se passe dans la ville afin de connaître l'existence d'activités ludiques. Dans les faits j'ai observé que les personnes qui vont aux cours de théâtre sont d'une certaine manière, des personnes déjà insérées dans un réseau social. Pour le cas de la troupe de *l'Œuvre*, c'est le réseau militant qui amène aux cours ; les professeures de théâtre sont elles-mêmes investies

dans d'autres actions du réseau d'aide aux migrants. Certains comédiens qui n'ont pas un logement fixe entretiennent des liens amicaux avec les professeurs qui donnent par exemple leur adresse personnelle pour récupérer les courriers officiels d'asile.

Les troupes du *théâtre la Cité* et du *théâtre de de la Mer* sont composées de jeunes qui sont scolarisés ou en formation. Ils ont appris l'existence de la troupe via le lycée et /ou lors de cours pour les Elèves Allophones Nouvellement Arrivés (EANA). L'activité théâtrale se fait en parallèle d'une scolarisation. Contrairement au cours du *théâtre de l'Œuvre* ouvert à tous sans condition de statut, les deux autres troupes visent la jeunesse. Les projets avec le théâtre et les compagnies sont montés en partenariat avec les collèges et les lycées de la ville. Faire tourner le spectacle dans les lycées permet de se faire connaître et de recruter pour l'année à venir. Les participants aux ateliers sont donc des jeunes lycéens ou collégiens qui bénéficient d'un suivi avec un travailleur social et qui sont logés dans un foyer ou un centre d'hébergement.

Le temps du théâtre rend également compte d'une réalité spatio-temporelle en lien avec les parcours migratoires. Les personnes en migration sont par définition mouvantes, elles partent, parfois elles disparaissent, sans forcément que la troupe n'ait de détails sur les raisons de cette absence. L'instabilité et la précarité engendrées par le statut administratif sont des épreuves d'adaptation qui poussent parfois les personnes à changer de lieu de vie. Dans d'autres cas, ce sont des décisions administratives et juridiques qui mettent à l'écart les personnes de leur quotidien : mise en centre de rétention, déplacement dans d'autres centres d'hébergement, OQTF...

Le groupe perd de ses membres. Certains sont « partis » mais personne ne demande pourquoi, ça ne se fait pas et ça serait malvenu. La prof essaye de joindre Mohamad par message et par WhatsApp, mais pas de réponse. Elle a l'air inquiète. Plus tard une réunion va être organisée pour discuter de savoir qui veut quoi, et qui s'engage à venir régulièrement. Le groupe change trop souvent du coup c'est difficile de travailler. Des semaines on est une dizaine et celle d'après trois. « Le nombre de présents dans le groupe varie trop, ce n'est pas possible de construire quelque chose dans ses conditions et pour faire un cours c'est vraiment limite ». Les profs on l'air d'être agacées de cette situation. Ça ne les dérange pas de faire cours avec peu de personnes « mais des fois on se fait juste un peu chier ». Extrait de journal de terrain du 29/11/2018 au *théâtre de l'Œuvre* .

Cette réalité de la migration est particulièrement visible au *théâtre de l'Œuvre* qui accueille des personnes aux situations migratoires variées. Je n'ai jamais demandé de détails sur les statuts administratifs des comédiens, car c'était une règle implicite du fonctionnement du groupe.

Cependant, leur quotidien me semble plus instable que les membres des deux autres troupes. Cela s'explique par le fait qu'il s'agit à majorité d'hommes majeurs et sans leur famille avec eux, « trois critères qui font que ce sont les derniers en ordre de priorité à avoir accès aux dispositifs institutionnels d'hébergement »<sup>64</sup>. Ne disposant ni d'un lieu d'habitation fixe, ni d'un travailleur social référent, si les nouvelles ne viennent pas de la personne elle-même, ou de ses amis, ce qu'elle fait de son temps est plongé dans l'anonymat le plus total. Le manque de présence est certes dû à cette réalité fonctionnelle, mais également à l'investissement personnel des participants dans le projet collectif. La réunion autour d'un repas partagé est le moment de faire un point sur les attentes de chacun et de mesurer les motivations personnelles. En effet, même si la situation d'instabilité est prise en compte de manière implicite par les professeurs, la question de l'envie de faire du théâtre reste un critère essentiel pour expliquer la présence (ou non) des comédiens.

### 3.1.2 Une respiration ludique : le besoin de sortir du quotidien

#### *Le théâtre, un outil pour occuper le temps contraint du quotidien*

Comme nous l'avons expliqué en amont, les demandeurs d'asile et « sans papier » se trouvent souvent confrontés à la non prise en charge de leur temps d'attente par l'institution. Le « temps vide » [Bouagga, 2014] a un effet sur le moral et le corps des personnes en migration qui ont de la difficulté à construire des liens de sociabilité et un projet pérenne en France. Les associatifs et travailleurs sociaux en viennent souvent au même constat : « de toute façon les demandeurs d'asile sont motivés pour faire des activités », « ils manquent tellement de stimulations extérieures », « ce sont des personnes qui souvent sont en manque de lien social et en manque d'activité et de reconnaissance »<sup>65</sup>. Dans ce cadre, le théâtre se présente comme une activité qui permet d'occuper ses journées et change du quotidien souvent décrit par les demandeurs d'asile comme pesant et monotone : « ça nous change de dormir, manger et dormir »<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Lors de l'entretien avec la gestionnaire sociale d'un CADA, cette dernière m'explique que sont prioritaires dans l'accès aux dispositifs publics d'hospitalité, les femmes et les enfants, puis les hommes avec leur famille. Un homme seul et majeur se retrouve souvent sans suivi et hébergement fixe le long de sa procédure d'asile, et doit faire appel au SAMU social pour espérer obtenir un hébergement d'urgence.

<sup>65</sup> Paroles recueillies et entendues lors de l'enquête.

<sup>66</sup> Lors d'un événement foot, trois jeunes s'exclament en allant au stade : « ça nous change de dormir, manger et dormir, comme ça on se dépense et le soir on dort mieux »

La pratique du théâtre est un outil de gestion de son quotidien particulier, car c'est un espace-temps délimité qui demande un investissement personnel. En d'autres termes, la participation au temps du cours demande -et instaure de la sorte- une régularité.

« Valérie fait une pause dans le cours pour faire une mise au point avec le groupe qui se disperse. Elle explique que le plateau est un espace sacré, dans le sens où ce n'est pas un espace du dehors. Pour être présent, il faut savoir dire ce qu'on vient chercher dans cet espace. Elle propose alors un exercice. Ils doivent rentrer sur le plateau et faire une proposition, c'est-à-dire un mot ou un geste, pour exprimer ce qu'ils attendent du lieu et de l'activité, puis sortir du plateau ». Extrait du cours du 07/10/18 au théâtre.

La notion de « présence est liée au temps et à la qualité du présent, elle est ce que cherche avant tout la performance : agir dans l'instant, dans un instant ouvert qui est vécu par celui qui accomplit l'action et par celui qui la regarde comme un instant privilégié, unique, qui ne se reproduira pas » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 105]. Pour être présent sur le plateau ou autrement dit, efficace durant le jeu, il faut selon Valérie savoir pourquoi on y vient afin d'investir pleinement le lieu avec une posture de comédien. Par exemple, la metteuse en scène reprend Marwan et Gatien « qui sont des blagueurs tout le temps et sur le plateau ce comportement est agaçant, il y a une distinction entre jouer et travailler ». Le temps sur le plateau est certes ludique mais sérieux et laborieux. Le « personnage de blagueur créé en protection » par les deux jeunes hommes est perçu comme une performance de la vie quotidienne [Goffman, 1973]. Mais sur le plateau, cette présentation de soi donne la sensation d'être « toujours le même personnage ». Les remarques de Valérie donnent des caractéristiques du temps dédié au travail théâtral. Cet espace-temps « n'est pas du dehors », c'est-à-dire qu'il se différencie du continuum du quotidien, le temps du hors-jeu. Il s'agit d'un temps ludique mais laborieux, les moments de dispersion ou les discussions qui ne sont pas en lien avec l'objet du cours créent une rupture dans le temps théâtral. En d'autres termes, par leur comportement les deux jeunes hommes amènent du hors-jeu pendant le temps du jeu. « Cette contradiction ludique repose sur le fait que malgré la séparation du jeu et du hors-jeu, non seulement des actions hors-jeu peuvent modifier celles s'accomplissant dans le jeu, mais des actions dans un jeu peuvent également altérer d'autres hors-jeu » [Esquerre, 2017 : 106].

Arnaud Esquerre, sociologue chargé de recherche au CNRS, remarque que le jeu est souvent défini par son caractère amusant, fictif ou irréel, ou bien en opposition avec la vie quotidienne. Cependant, au regard des enquêtes ethnographiques – et l'analyse des cours de théâtre vont dans ce sens – ces définitions s'avèrent restrictives voir obsolètes. Il s'attache à comprendre les

jeux d'argent dans une économie dite de « l'enrichissement ». Définir le jeu dans son rapport au hors-jeu permet d'englober les acteurs sociaux du jeu qui ne sont pas joueurs, tels que les producteurs des règles. Le jeu d'argent démontre que dans le jeu, le joueur peut tenter d'influencer le hors-jeu par le gain d'argent. Un gain important aura des effets sur sa vie sociale et économique. Il engendre un changement de position sociale, l'évolution des relations avec son banquier et avec ses proches [Esquerre, 2017 : 128]. Les propos d'Arnaud Esquerre sont intéressants à adapter à mon objet d'étude. Au théâtre, c'est le metteur en scène ou les professeurs de théâtre qui établissent les règles du jeu, eux même façonnés par leur formation et leur parcours artistique et personnel. Le théâtre est également un temps de jeu qui permet de modifier le hors-jeu des migrants, notamment leur rapport subjectif au temps, leur rapport au corps et à l'isolement. Je vais détailler dans ce qui suit les changements corporels et les liens de sociabilité que le théâtre développe dans le hors-jeu. Dans le dernier chapitre, je montrerai que le théâtre peut avoir des influences sur la condition administrative des personnes en exil, mais également sur la perception de leur statut social au sein de et par la société française.

#### *Le temps du jeu : prendre une pause*

Le temps du cours est un temps stable au milieu des incertitudes du quotidien. Au théâtre, le jeu est également compris et défini « par la manière dont, à la fois, il limite et est limité par le hors-jeu » [Esquerre, 2017 : 103]. C'est un autre temps, différent de celui de l'extérieur qui est vécu par les personnes en migration comme contraignant. Le temps du jeu est selon la formule des participants le moment de « se changer les idées », « de ne pas rester dans son coin », de « se faire du bien » car la présence au jeu donne l'effet d'une pause dans le quotidien dicté par son statut. Les cours s'organisent souvent de la même manière. Voici par exemple quelques exercices proposés au *théâtre de l'Œuvre*

Exercice 1 : sur un fond musical, nous sommes couchés sur le dos. La prof nous demande de prendre conscience de notre respiration, de sentir le sol, de prendre conscience de comment on se sent dans cette position, des parties du corps qui touchent le sol, celles qui ne touchent pas. Puis, doucement on commence à bouger les extrémités du corps, puis le corps entier jusqu'à être debout. Les mouvements doivent être progressifs.

Exercice 2 : Echauffement de la voix. En cercle, le groupe s'entraîne à produire un son qui vient du nez, de la gorge, de la tête et du ventre. D'abord tous en cœur puis chacun son tour.

Exercice 3 : chacun est assis sur une chaise. Deux mots de code : quand le mot chèvre est prononcé, on se met assis le dos droit avec les mains sur les genoux, sans s'appuyer sur le dossier. Quand le mot bateau est prononcé, on essaie de trouver une toute autre position avec la



chaise. Quelques participants peuvent se détacher du groupe pour observer l'ensemble que se meut. Extrait d'un cours au *théâtre de l'Œuvre*

Ces exercices qui peuvent-être reproduits dans d'autres cours, sont des types d'exercices que l'on retrouve souvent au théâtre. La présence sur le plateau et la concentration sont primordiales pour le comédien, et pour y arriver il est nécessaire de s'ancrer physiquement et mentalement dans le temps du cours. Ces deux qualités s'acquièrent avec des exercices qui permettent de se recentrer sur le moment présent, celui du jeu. Ces exercices sont particulièrement appréciés par Kamal<sup>67</sup> car ils lui permettent de « se vider la tête ». Un jour où je le croise dans Marseille, il me demande pourquoi je ne viens plus aux cours, et je lui explique que j'ai beaucoup de travail et peu de temps. Il me dit que justement « le théâtre va me faire du bien, que ça permet de prendre une pause et de se détendre ». Les exercices de relaxation laissent des espaces de respiration. Ces moments de vide sont actifs, ils permettent de prendre du recul sur « comment on se sent dans son corps »<sup>68</sup> et laisser « passer les pensées de la journée comme des nuages »<sup>69</sup>. Ils sont particulièrement importants pour des personnes qui sont dans des logiques de survie et d'attente et qui ne bénéficient pas forcément d'un lieu qui permet de se reposer et de se ressourcer. *A contrario*, pour d'autres comme Cellou<sup>70</sup>, les moments de relaxations « sont chiantes », mais Valérie lui explique qu'ils sont tout de même importants. Cellou a dû mal à rester en place et est très dynamique. La relaxation n'est pas un moment évident dans les périodes d'angoisse car revenir à ses sensations corporelles quand on est très tendu et pressé peut-être assez compliqué et violent. Cependant, ces exercices sont particulièrement utiles à reproduire dans les hors-jeu pour les personnes en migration, dont le quotidien est incertain et angoissant.

« Jouer pour un acteur c'est être attentif aux gestes qu'il fait, à sa façon de bouger, de se déplacer, à sa façon de dire, de se tenir, de regarder ses partenaires, d'être à l'écoute des autres acteurs et du public, et d'appréhender l'espace qui l'entoure » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 24]. Les exercices 2 et 3 sont des exemples de propositions ludiques qui apprennent à mesurer son corps dans l'espace du plateau et celui des autres. Apprendre à travailler la voix et sa respiration est primordial dans le jeu du comédien qui doit la projeter pour que le public entende le texte. L'exercice 3 entraîne son imagination et son écoute. Il demande d'être très

---

<sup>67</sup> Kamal est un homme né au Soudan d'une quarantaine d'année. Il a exercé plusieurs métiers dont celui de journaliste avant son départ du pays. Date de l'entretien : le 07/02/2019.

<sup>68</sup> Formulation répétée dans les deux troupes observées.

<sup>69</sup> Idem

<sup>70</sup> Cellou est un jeune homme de 17 ans né en Guinée. Il est scolarisé dans un lycée. Entretien du 07/10/2018.

concentré sur ses mouvements et de maîtriser son corps par la médiation d'un objet. Il permet d'expérimenter quelques tableaux, c'est-à-dire d'observer l'esthétique des corps en mouvements simultanés. La concentration pour prendre conscience de l'espace et de sa présence sur le plateau permet au même titre que la relaxation, de se détacher des tracas du quotidien sans tenter d'en faire abstraction. Au contraire, l'effet que notre quotidien a sur notre humeur où notre corps amené sur un plateau devient de la matière artistique<sup>71</sup>. Le temps du jeu insère les personnes en migration dans un espace défini et les ancre de manière régulière dans le quotidien. Cette pause que marque la pratique théâtrale est très importante pour les personnes en migration dont les repères spatio-temporels sont brouillés par l'attente de longue durée. Le théâtre les ramène dans la réalité du corps, et les exercices de relaxation peuvent être reproduits lors de moments d'angoisse causés par l'exil et la procédure d'asile.

### 3.1.3 Faire groupe sur le plateau et au dehors

#### *Lier le groupe, lier les corps*

Aujourd'hui je rencontre Jean qui m'explique comment monter son propre atelier de théâtre. Il est metteur en scène d'une troupe amateur qui travaille sa pièce dans les locaux du secours populaire. Jean m'explique que « la première étape est d'apprendre à se connaître ». Cette période de cours contiendra donc plusieurs exercices afin que le groupe tisse des liens et que les participants se fassent une idée de la personnalité de chacun. Pour que les participants prennent corps en un groupe de théâtre, ces derniers « doivent savoir occuper l'espace scénique ». Chacun des membres « doit avoir confiance en ses partenaires » de jeu. Cette période de premiers pas est l'occasion de travailler des aspects techniques comme « le travail de la voix et la mémoire avec des exercices ludiques ». Pour finir les cours peuvent contenir des exercices d'improvisation. Selon Jean, ce n'est qu'une fois que des liens se sont tissés dans le groupe que peut commencer la création théâtrale. C'est le moment de savoir ce que veut le groupe et de commencer à réfléchir ce sur quoi va porter la pièce. Extrait du journal de terrain du 14/11/2018 dans les locaux du Secours Populaire

---

<sup>71</sup> Je développe ce point dans la seconde partie du chapitre

Le théâtre est une performance collective dans la mesure où elle engage plusieurs comédiens sur scène. « Même dans un monologue on n'est pas tout seul » explique Valérie<sup>72</sup>. « La présence engage une rencontre. Pour que la présence puisse se révéler, elle a besoin d'un témoin, d'un autre regard qui la perçoit et la partage » [Gómez-Mata et Ribaupierre, 2016 : 25]. Pour arriver à la représentation souvent perçue comme l'aboutissement du travail théâtral, il faut d'abord commencer par faire naître un groupe, c'est-à-dire créer une dynamique et un objectif commun et concerté. Pour Jean, lier le groupe commence par « se connaître », autrement dit, savoir qui est la personne qui s'apprête à jouer avec nous. C'est pourquoi le premier cours de théâtre va systématiquement commencer par des exercices de mémorisation des prénoms des membres du groupe. Par la suite c'est la pratique régulière et répétée du théâtre qui va consolider la connaissance de l'autre, et permettre de comprendre la personnalité de chacun. Selon l'analyse interactionniste, il s'agit d'un premier temps de présentation de soi qui permet de savoir comment agir et d'adapter son comportement en présence d'autrui. Cette phase de rencontre permet d'observer l'autre en mesurant son apparence, sa conduite, et ce qu'il dit de lui-même [Goffman, 1973]. Contrairement au cadre d'analyse des interactions sociales proposé par Goffman [Goffman, 1974], qui est celui de la vie quotidienne, le cadre théâtral officialise et codifie la présentation de soi par des exercices qui organisent les situations d'interaction.

#### *Encadré 1 : Quelques exercices pour lier le groupe*

##### Se connaître :

Le groupe se déplace dans l'espace. Quand un comédien croise le regard d'un autre comédien, ils s'arrêtent l'un en face de l'autre en se regardant dans les yeux, disent leur prénom distinctement, et recommence à marcher. Ainsi de suite.

##### Avoir confiance :

Par binôme, un comédien ferme les yeux, l'autre le tient par le bras et le dirige dans l'espace.

Par binôme, un comédien ferme les yeux, l'autre le guide dans l'espace seulement en lui donnant des indications à l'aide de sa voix.

##### Travailler l'écoute :

En ligne contre le mur au lointain, les comédiens regardent au loin en face d'eux. Le groupe part en ligne en marchant et doit essayer d'arriver à la face en même temps, en ligne.

---

<sup>72</sup> Valérie est une femme d'une quarantaine d'année née France. Elle est metteuse en scène. Date de l'entretien : 02/12/2018

Connaître l'autre est particulièrement important dans une activité qui se compose de partage d'éléments intimes de sa vie et qui engage son corps. En effet, le théâtre demande d'une part de mettre en scène son corps, mais également de le confronter avec d'autres dans le jeu et les contacts physiques. Cet engagement demande une certaine confiance en ses partenaires, qui doivent pouvoir assurer notre intégrité physique lors du jeu.

Le groupe doit se connaître d'individu à individu, mais doit également se connaître dans l'espace pour exister sur le plateau. Il s'agit de faire naître une conscience du groupe, afin que se remarque une certaine unité et une fluidité dans les déplacements collectifs. Pour cela, il faut travailler l'écoute de chacun, exercer son ouïe et « développer sa vision périphérique afin de sentir les autres »<sup>73</sup>. Ces exercices ont vocation à lier les corps dans leurs mouvements et demande de se concentrer sur le déplacement de tous. La conscience et la maîtrise collective de l'espace scénique s'acquièrent avec le temps. En outre, faire groupe est conçu comme un processus de tissage de liens qui œuvre durant le temps théâtral.

### *La solidarité sur le plateau*

Faire groupe sur le plateau est en quelque sorte faire corps de manière collective. Mais une autre dimension s'attache à la définition d'un groupe sur le plateau, la notion de solidarité.

Durant une improvisation, un comédien a du mal à trouver de l'inspiration pour nourrir l'improvisation. Du coup la proposition vient seulement d'un comédien qui rame pour que l'intrigue avance. Il tente de relancer son partenaire qui ne donne que des réponses brèves ou sans lien avec les propos tenus, ce qui coupe le dialogue qui tente d'émerger. L'improvisation s'enlise et les comédiens perdent de la vigueur dans le jeu. On commence à les voir eux qui s'impatientent et pas leur personnage. Valérie stoppe l'impro. « Là vous n'arrivez pas à convaincre le public. Le théâtre c'est du collectif, c'est un travail d'équipe on n'est rien sans les autres. L'improvisation c'est aussi se saisir de ce qui est proposé, c'est comme ça qu'on fait évoluer une impro » Extrait d'observation du cours du 08/12/2018 au *théâtre La Cité*

Je définis la solidarité dans le cadre du théâtre, comme un lien d'interdépendance entre des personnes (les comédiens) qui ont un intérêt commun (le jeu). La notion d'interdépendance est indissociable du jeu, dans la mesure où l'on admet que le théâtre est une performance collective. Sans partenaire le jeu n'existe plus et le jeu est l'intérêt commun qui lie les comédiens. L'improvisation rend particulièrement compte de cette tension qu'induit la solidarité durant le jeu. Valérie appuie l'aspect collectif du travail théâtral. Si pendant l'improvisation personne ne

---

<sup>73</sup> Indication de Valérie durant un cours

se saisit des propositions, le spectateur s'en rend compte. Il voit les comédiens en train de jouer un personnage, plutôt que d'être convaincu par l'histoire en train de se dérouler. Le manque de solidarité entre les comédiens casse le temps du jeu théâtral.

### *Les temps partagés hors du plateau*

Ce travail qui lie les comédiens durant les cours amène souvent à des relations amicales hors du plateau. Le théâtre a pour effet d'ouvrir un nouveau cercle de sociabilité. Cette connaissance de l'autre engendrée par le jeu, les moments intimes partagés sur le plateau, l'engagement de son corps et de son investissement personnel dans une création collective ne s'évanouissent pas une fois sorti de l'espace-temps du théâtre. Au contraire, ils sont créateurs d'affinités.

Ces nouvelles interrelations sont primordiales pour les personnes en migration qui, comme nous l'avons vu, se trouvent souvent en manque de liens sociaux. Le théâtre leur permet de rencontrer des personnes de divers horizons et de créer des liens stables en raison de la régularité des cours. A contrario, le théâtre est le moyen d'entrer en lien avec des personnes en migration via ce qu'elles proposent sur le plateau, et non via leur statut et situation administrative. J'avais au début de mon terrain d'enquête beaucoup de difficultés à entrer en relation avec des « migrants », car j'imaginai pénible que je m'intéresse à eux en raison de leur situation migratoire. Cependant, c'est bien parce qu'elles sont migrantes et que mon sujet d'étude porte sur la migration que je voulais les rencontrer. La pratique du théâtre permet de remettre à niveau les présentations de soi. Le lien s'est créé de manière naturelle, car au théâtre nous sommes des comédiens débutants. La rencontre se fait d'individu à individu. Le fait que je m'insère dans un partage collectif et dans un groupe m'a permis de tisser des liens réciproques et non unilatéraux.

« J'arrive à la réunion de la troupe chez Eylem. J'arrive la première, elle est en train de cuisiner. Elle me dit de m'asseoir avec elle sur la petite table de sa cuisine et me propose une tisane. Après la réunion tout le monde s'active pour aider à mettre la table. On mange tous ensemble ce qui nous laisse le temps de discuter. J'échange beaucoup avec Mohamad qui me dit être journaliste. On plaisante de mon anglais bancal et on rit. Chacun s'intéresse à la vie des autres, d'autres organisent une sortie, bref une petite soirée prend forme avec du vin et de la bière ». Extrait d'entretien du 12/01/2019 chez Eylem.

Tous les temps qui entourent le cours de théâtre comme les pauses repas du midi, ou les réunions pour parler de la troupe, sont des moments de convivialité qui permettent de faire groupe hors plateau et de rendre compte des affinités de chacun.

## 3.2 L'importance du jeu dans l'expression de soi

### 3.2.1 Un espace pour se dire dans son langage

#### *Se raconter et échanger sur soi*

Le théâtre peut être un outil pour faire parler et écouter, une médiation qui facilite le dialogue. Daniel Feldhendler, enseignant en pédagogie des relations et formateur en dramaturgie relationnelle, présente l'intérêt de l'utilisation du théâtre-récit comme médiation sociale [Feldhendler, 2007], depuis le travail d'une compagnie de théâtre de l'Etat de New York. Le *PaybackTheater* est fondé par Jonathan Fox et Jo Salas en 1975. C'est un théâtre d'improvisation où le spectateur communique un fragment de sa vie, un sentiment, une pensée, que les comédiens vont mettre spontanément en jeu [Feldhendler, 2007]. Le déroulement de la représentation est organisé par un dispositif précis. « Une personne, appelée « conducteur » (*conductor*), assume la fonction d'intermédiaire et de catalyseur entre spectateurs et acteurs » [Feldhendler, 2007]. Ce théâtre est basé sur le principe du besoin de narrativité comme phénomène social et psychologique. Une personne aurait durant son existence le sentiment de devoir partager son vécu qui par analogie, est raconté comme une dramaturgie (ayant un début, des péripéties et une fin). « L'élément intrinsèque de la forme et de la structure dans l'histoire peut transmuter le chaos et restaurer le sentiment d'appartenance à un monde qui fait sens et qui est signifiant, quelle que soit l'expérience vécue » [Feldhendler, 2007 : 3]. En fait, le récit de vie et son partage sont perçus comme un moyen de se rendre compte de son individualité et de sa particularité, tout en se raccrochant à une communauté d'appartenance. Cela est permis par la communication et l'écoute d'autrui, qui apporte de cette manière de la reconnaissance. La fonction narrative est utilisée par le *PlayBack Theater* à des fins d'affirmation identitaire. « La narration active la prise de conscience de soi et de l'Autre et la connaissance de *Soi-même comme un Autre* [Ricoeur, 1990], donc de son altérité » [Feldhendler, 2007 : 4]. Le théâtre devient un outil de communication pour faire groupe dont l'efficacité est décuplée car sa forme dialogique est multiple (verbale/métaphorique/métonymique/corporelle). Cette représentation part d'un récit individuel pour faire écho au groupe grâce à sa forme ritualisée (c'est-à-dire codifiée et organisée).

Si sur mon terrain d'enquête je n'ai pas rencontré de troupes qui expérimentent explicitement le « théâtre-récit », l'apport théorique de Feldhendler éclaire néanmoins certaines pratiques d'expression de soi observées *in situ*. Pour le cas de la troupe de *La Cité*, ce n'est pas le

spectateur qui partage un fragment de sa vie durant un spectacle, mais bien les comédiens durant les cours de théâtre. Ces anecdotes de vie peuvent faire l'objet de discussions partagées et/ou d'improvisations. Par ailleurs ces éléments de narrativité sont considérés par la metteur en scène comme de la matière artistique et peuvent être utilisés dans l'écriture d'une pièce.

### *Le théâtre, un pont entre des récits multiples*

De retour du repas, Jamshid nous lit un texte qu'il a écrit. Il va sur scène pour le partager et le reste du groupe se place en spectateur sur les sièges spectateurs. Quand il a fini de lire, Marwan demande à Jamshid s'il connaît Romain Gary, car ce qu'il a écrit lui fait penser à l'histoire de Momo dans « La vie devant soi ». Valérie demande à Marwan d'aller sur scène avec son camarade pour lui raconter l'histoire du livre. Il accepte car c'est un ouvrage de l'oral du Bac blanc, du coup ça l'entraîne. Ils discutent tous les deux. Jamshid dit que ça lui rappelle son histoire, et que selon lui sans sa famille on est moins fort. Marwan est d'accord avec lui. Il a vécu dans un foyer et connaît le sentiment d'être loin de sa famille et de n'avoir personne sur qui se reposer. Valérie intervient depuis le public et remet en question cet amour que les deux garçons disent réserver à leur famille. Pour elle cet amour ne se limite pas à la famille de sang. Extrait d'observation du 17/12/2018 au théâtre La Cité.

La méthode de Valérie s'approche du concept du besoin de narrativité proposé par Feldhendler ; elle parle « d'urgence à parler de soi, c'est-à-dire des choses que vous avez envie de dire aux gens<sup>74</sup> ». Elle encourage Jamshid à lire son écrit devant ses partenaires. Jamshid aime écrire, c'est pour lui une façon de se dire et de raconter son histoire. Son partage fait écho selon Marwan à une œuvre littéraire, celle de *La Vie devant soi* de Romain Gary. Ce roman raconte l'histoire du jeune Mohamed dit Momo, qui ne connaît pas ses parents. Il vit chez Mme Rosa qu'il considère être sa mère. Madame Rosa est une vieille femme juive rescapée d'Auschwitz et ancienne prostituée qui élève des enfants abandonnés. Finalement Marwan rattache l'histoire de Jamshid et du roman à une expérience personnelle, celle d'être éloigné de sa famille en foyer. Si les deux anecdotes des jeunes hommes et l'histoire de Momo sont différentes, des sentiments partagés ont fait lien autour de la thématique de l'amour familial. Ce qui s'est produit lors de cet échange rend compte de l'espace qu'ouvre le théâtre pour se raconter soi de manière spontanée et improvisée, jusqu'à se trouver *Soi-même comme un Autre* [Ricoeur, 1990]. La discussion avec Valérie tourne autour d'éléments passés et de ressentis personnels vécus par les deux garçons. Les échanges intimes demeurent théâtralisés ; les deux garçons doivent s'exprimer sur scène. De plus, c'est également un moment d'observation de ce qui pourrait

---

<sup>74</sup> Paroles de la metteuse en scène lors d'un exercice d'improvisation.

apparaître dans une pièce. Quand des éléments intéressent la metteuse en scène, elle les prend en note sur un carnet.

Valérie utilise le théâtre pour créer des ponts entre les comédiens. Elle se sert de l'espace théâtral pour interroger comment les jeunes migrants vivent l'expérience de l'exil à Marseille. Elle suscite le besoin de narrativité pour visibiliser les frictions identitaires que ces nouveaux arrivants déclenchent dans la jeunesse marseillaise. « Comment leurs questionnements se confrontent-ils à ceux des jeunes de la troupe ? Quel monde à dire et à construire ensemble, à créer avec la richesse de nos différences et non pas en dehors ? »<sup>75</sup>. Pour Guglielmo Schininà, qui utilise le théâtre comme un outil de soin psycho-social, « *the value of theater does not lie in its capacity to emphasize what unifies human beings, but rather in its potential to emphasize their differences and to create bridges between them* » [Schininà, 2004 : 17]. Schininà pense l'utilité du théâtre dans des situations liminales comme Valérie, pour qui les notions de liminalité et d'errance sont des états partagés par la jeunesse. Elle cherche à faire communiquer les jeunes de manière artistique sur leur façon d'être au monde. Des expériences très différentes de prime abord telles que la vie dans un foyer et le décès des membres de sa famille, sont reliées par une thématique commune, la force de l'amour familial.

#### *Valoriser et mettre en valeur d'autres manières de parler*

Le théâtre permet de mettre en valeur d'autres manières de parler. L'écriture théâtrale sert ici à mettre en avant ce qu'il y a de beau dans ce qui est qualifié d'erreur par le langage légitime [Bourdieu, 2014]. Bourdieu met en lumière qu'il existe une langue légitime et officielle qui nie l'hétérogénéité des autres façons de parler. L'auteur démontre que la langue légitime est bien souvent la langue officielle de l'État. C'est même un outil d'unité, voire d'unification politique de la nation. Parler la langue française c'est implicitement en reconnaître une qui est officielle.

Valérie insiste sur le fait que chacun doit pouvoir utiliser les mots qu'il a l'habitude d'utiliser dans son quotidien pour travailler « des manières de se dire qu'on n'a pas l'habitude d'entendre au théâtre ». Pour elle, le mélange des langages et des langues est source de formulations poétiques. Les comédiens sont poussés à s'exprimer avec leurs mots et sont encouragés à ne pas se censurer si la forme n'est pas grammaticalement correcte. Extrait du journal de terrain. Indications données durant les cours de manière récurrente.

En poussant les jeunes à se dire dans leurs mots sur une scène, la metteuse en scène du théâtre *La Cité* met en exergue d'autres manières de s'exprimer en mettant à jour leurs formes poétiques

---

<sup>75</sup> Extrait du site <http://www.theatrelacite.com/la-troupe-de-theatre-jeunesse-ouvert/> consulté le 05/05/2019.



et leurs intérêts artistiques. Pour les personnes en migration, le théâtre se détache de l'injonction à « savoir parler français », porté par les institutions du droit d'asile et de l'intégration. Le théâtre apparaît comme un moyen d'*empowerment* [Merle, 2004 ; Schininá, 2004 ; Canut et Sow, 2014] pour les migrants, en accordant de la valeur à ce qu'ils ont à apporter dans la création artistique. Le fait de pouvoir s'exprimer comme ils le souhaitent, et notamment dans leur langue maternelle, octroie de la reconnaissance à leur culture d'origine et leur donne une place dans une forme d'expression légitimée par la société française, l'écriture théâtrale.

### *Communiquer au-delà du langage verbal*

Le théâtre est comme nous l'avons vu, un outil qui permet l'expression de soi sous une forme narrative, c'est-à-dire verbale. Cependant, la notion de communication ne peut être limitée dans sa définition par l'action de transmettre un message intentionnel et verbal, qu'il est possible d'analyser comme un isolat. En effet, le théâtre est un art vivant qui laisse la place à d'autres formes d'expressions artistiques en son sein (spectacle vivant comme la danse, le chant, mais aussi des arts visuels depuis la mise en scène). C'est pourquoi sa forme dialogique est multiple. Durant le cours, il est possible d'exprimer un sentiment, un souvenir, une passion, un talent, une pratique quotidienne. Par exemple, avant un cours au *théâtre de l'Œuvre*, la professeure nous demande d'amener « un texte, une chanson, un poème, une histoire et/ou un objet qui vous inspire ». Ces outils communiquent d'eux-mêmes sur les goûts (quel type d'art), mais aussi le pays d'origine (artistes musicaux du pays d'origine, musique entendue durant l'enfance, danses apprises), sur l'humeur (sujet du poème, mélodie de la musique) etc... du comédien.

Ces éléments non verbaux peuvent faire écho aux spectateurs selon une définition orchestrale de la communication. La communication orchestrale dépasse le format linéaire et verbal de la communication télégraphique<sup>76</sup>. Elle est donc appropriée à une analyse de la communication au théâtre. Bateson et Ruesch, respectivement anthropologue et psychiatre, conçoivent la communication comme un phénomène relationnel qui a lieu quand des individus interagissent entre eux, ou avec leur environnement. La particularité de cette approche est qu'elle adopte un point de vue *emic*. Les chercheurs se placent en fonction du récepteur et de « sa perception d'« impressions » en provenance non seulement d'autres individus mais de lui-même, d'événements, de « l'environnement » [Winkin, 2001b : 55]. Ici, le récepteur est le public. Les impressions engendrées par une musique, une danse ou un poème sont reçues de manière très

---

<sup>76</sup> À ses débuts, la communication est pensée selon un modèle « télégraphique » qui repose sur le schéma « source d'information/émetteur, signal/canal de communication, récepteur/destination ». Ce schéma apparaît avec les études cybernétiques effectuées durant la Seconde Guerre Mondiale

personnelle et individuelle par chaque spectateur. La mise en scène permet également de communiquer des impressions dans l'espace du théâtre, avec toutes les personnes qui s'y trouvent. Ces impressions peuvent se traduire par des sentiments ressentis durant la pièce, mais aussi des interprétations sur la mise en scène. Le théâtre est donc un outil de communication particulièrement riche et utile pour une personne qui ne maîtrise pas la langue française, car le spectacle vivant dispose d'outils performatifs au-delà du langage verbal.

### 3.2.2 Utiliser son corps et ses ressentis : « jouer vrai »

#### *L'utilisation du corps au théâtre.*

Le principal outil de médiation pour communiquer de manière non verbale au théâtre est le corps. La maîtrise de son corps est souvent définie par les metteurs en scène rencontrés sur le terrain comme la base de l'apprentissage du jeu théâtral, d'autant plus quand la troupe est composée de personnes qui ne parlent pas la même langue. Certains dramaturges, théoriciens et praticiens du théâtre, mettent un point d'orgue au travail du corps au théâtre. Voici un bref détour par ces auteurs qui considèrent que « le théâtre est corps » [Ubersfeld, 2001 : 224]. Cette base théorique me permet de mettre en exergue le rapport au corps observé durant le terrain et de repérer s'il existe des spécificités liées à la participation de personnes en migration.

L'anthropologie théâtrale est définie par Nicola Savarese<sup>77</sup> comme « une école qui [lui] permet de plonger dans le travail du comédien, dans les techniques du jeu telles qu'il les pratique dans les différentes cultures théâtrales du monde » [Féral, 1993 : 119]. L'anthropologie théâtrale naît dans les années soixante avec le travail d'Engenio Barba, mêlé à celui d'historiens du théâtre qui souhaitent se différencier des recherches qui étudient les formes théâtrales dans leur contexte socioculturel. Les dramaturges se concentrent davantage sur les différentes techniques du corps des comédiens en observant « une culture de la présence scénique » [Féral, 1993 : 120] des sociétés qui ont un théâtre de forme dite « codifiée »<sup>78</sup>. Ces dernières, plutôt présentes en Orient<sup>79</sup>, sont un exemple pour ces praticiens car elles se focaliseraient sur l'incorporation de la technique du jeu. Les personnes en migration que j'ai rencontrées sur le terrain n'avaient pas

---

<sup>77</sup>Lors d'un entretien avec Josette Féral (J.Féral 1993 « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? » in *Jeu* 68 : 119-133)

<sup>78</sup>Dans le sens d'une codification partitionnée et normée du jeu comme par exemple le théâtre Kabuki, L'Opéra de Pékin ou de Bali.

<sup>79</sup> Les « théâtres codifiés » seraient plus présents en Orient, même s'ils existent à l'Ouest tel que le mime ou les chanteurs d'opéra.

de « culture de la présence scénique » particulière. Elles découvraient toutes le théâtre et ont donc dû commencer par l'apprentissage des techniques du corps basiques.

Pour Grotowski<sup>80</sup>, théoricien du théâtre et metteur en scène, le théâtre appartient au « *vast range of arts/actions where man uses himself directly as instrument* » [Grotowski, 1989 : 2]. Grotowski cherche à se différencier de la démarche scientifique en comparant son travail et sa vision du théâtre à de l'artisanat. Le comédien doit s'entraîner à retrouver la mémoire du corps, c'est-à-dire les images qui entraînent une action des corps. Le travail du metteur en scène est donc de trouver l'impulsion d'un mouvement « *and then its essence, its modus operandi, and then its forms* » [Grotowski, 1989 : 5]. La notion de corps instrument est partagée par les metteuses en scène que j'ai rencontrées. Valérie, Marie et Eylem ont insisté sur le travail du corps, c'est-à-dire l'importance de le renforcer musculairement, de la souplesse, de la coordination mais également de la respiration ventrale, de la voix, de l'enracinement dans le sol, du déplacement. Ce façonnement du corps du comédien fait partie d'un des critères de définition de la présence scénique qui est la présence du corps sur le plateau.

Pour Augusto Boal, fondateur du Théâtre de l'Opprimé, le théâtre est une arme de libération de l'oppression psychique et corporelle. Pour Boal, le théâtre est un entraînement pour la vie réelle car il est la répétition de la révolution. Autrement dit, la fiction est un moyen de se préparer à agir physiquement dans la réalité. Dans le Théâtre de l'Opprimé, le spectateur ne délègue plus de pouvoir au personnage, afin qu'il agisse pour lui sur sa conscience. Le spectateur opprimé devient protagoniste de l'action dramatique et donc de sa vie [Boal, 1996 : 4]. La libération de l'oppression commence par le fait de devenir acteur. Le passage de spectateur à acteur est un processus fastidieux, « c'est pourquoi il ne faut pas commencer par quelque chose qui leur est étranger (les techniques théâtrales qu'on enseigne ou qu'on impose), mais par le corps même des personnes qui se proposent de participer à l'expérience » [Boal, 1996 : 20]. Pour cela, le Théâtre de l'Opprimé apprend aux personnes à connaître leur corps afin de le désaliéner. Par des exercices, les « spect-acteurs » doivent prendre conscience des réelles potentialités de leur corps. Par la suite, ils pourront apprendre à le rendre expressif, afin de se détacher de la parole. La pratique du théâtre de l'Opprimé n'a pas été utilisée durant le terrain. Cependant, le cours du *théâtre de l'Œuvre* a une prétention militante, plus dans le message que transmet le spectacle que comme outil de révolution.

---

<sup>80</sup>Grotowski Jerzy et Price Maureen Schaeffer, 1989, « Around Theatre: The Orient-The Occident », *Asian Theatre Journal*, vol. 6, n° 1: 1-11.

Durant le terrain d'enquête, aucune des metteuses en scène que j'ai rencontrées n'a développé une technique spécifique au travail avec des personnes en migration. Pour elles, le travail du corps est perçu comme une des bases de la pratique théâtrale, mais n'a pas de vocation directement politique ou militante. Cependant, le corps de personnes en migration est mis à rude épreuve lors de la traversée. En ce sens, la pratique du théâtre par des personnes qui ont vécu des expériences de vie difficiles peut également servir à désaliéner le corps, ou en tout cas à renouer dans le contrôle et la maîtrise de celui-ci. Le parti pris artistique de revenir à son corps et de travailler sur ses ressentis est présenté comme des pratiques communes et nécessaires à tous les comédiens, sans différenciation de statut. Mais cette conception du travail théâtral n'est pas anodine pour les personnes en migration, car elle leur permet d'être soi le temps du cours et d'exister en tant que personne. En puisant dans leurs émotions, les comédiens apprennent à envoyer des impressions au spectateur. En effet, le corps est le premier instrument du comédien qu'il apprend à rendre performatif. La capacité à mesurer son corps et ses ressentis peut être utile lors d'entretiens officiels pour la procédure d'asile. Dans la dernière sous-partie de ce chapitre, je détaille des exercices classiques du théâtre qui sont particulièrement utilisés et pertinents avec une troupe de théâtre dont les membres ne partagent pas la même langue.

### *Revenir au corps : travailler le corps et puiser dans les ressentis*

Le travail du corps se décompose en plusieurs exercices qui ont vocation à faire prendre conscience de la tenue de son propre corps, à être attentif à sa présence dans l'espace, ou à prendre du recul sur « ce que ça fait »<sup>81</sup> de revenir à ses ressentis.

#### *Encadré 2 : la marche (pas si) neutre dans l'espace*

Les comédiens marchent dans l'espace de manière neutre, c'est-à-dire sans intention de jeu. Ils doivent prendre conscience de leurs pas (la cadence, le bruit du pas des autres, comment se posent les pieds sur le sol. Ils doivent prêter attention à ne pas laisser de vides dans l'espace scénique. Pendant ce temps, la prof observe notre manière de marcher. Un par un, elle nous fait remarquer des spécificités de notre démarche et relève des détails : « oh mais tu sautilles un peu toi, tu as l'air joyeux tu te promènes », « houla toi tu es ronchon, t'es tout courbé » « oh tu as vu quand j'ai commencé à te parler tu as serré le poing ». Puis elle nous pousse, une fois avoir pris conscience de notre démarche, de marquer le trait, de mettre une intention dans notre démarche. Ensuite, elle nous donne des indications « maintenant marchez sur la pointe des pieds, maintenant marchez sur vos talons, maintenant tapez des pieds ». Le but est de repérer ce que ça nous fait de marcher comme ça, quels sont nos ressentis et les émotions qu'engendre un changement de démarche. Elle nous invite à observer que chaque personne aura une démarche différente avec la même consigne de base.

La première étape pour un comédien débutant est de mesurer son corps dans l'espace et de développer une perception de soi très corpo-centrée. Les exercices ont la volonté d'accroître sa sensibilité et l'écoute de son corps en mouvement. En effet, l'intellectualisation du mouvement doit se limiter à la prise en note des émotions et ressentis qui traversent le corps à un moment donné. Pour cela, Marie nous fait marcher. Cet acte *a priori* anodin et quotidien se trouve finalement révélateur de l'état psychologique et émotionnel du comédien et même de sa personnalité : « mais tu es tout tendu, on voit que tu essaies de garder le contrôle, lâche tes épaules, lâche ! »<sup>82</sup>. Le but n'est donc pas d'arriver à une marche la plus neutre possible, mais de prêter attention au fait que dans l'espace du théâtre, notre corps en mouvement envoie des impressions. Après avoir pris du recul sur notre manière de marcher, et ce qu'elle dit de notre

---

<sup>81</sup> L'invitation à « prendre conscience de ce que ça fait » d'être dans telle position, que quelqu'un nous regarde, de ressentir telle émotion... est récurrente durant les cours que ce soit ceux du *théâtre de l'Œuvre* comme ceux de la troupe de du théâtre *La Cité*.

<sup>82</sup> Remarque de Marie lors de l'exercice

état, Marie donne des consignes de démarche. Toujours avec une analyse corpo-centrée de soi, le comédien doit être concentré sur les changements qui s'opèrent dans son corps.

*Encadré 3* : Exemple d'exercices type pour entraîner le corps et prêter attention aux ressentis

Echauffement : automassage pour réveiller le corps. Debout en cercle, sentir ses pieds et ses différents appuis. Puis rouler le dos en plongeant la tête vers le bas, laisser ses bras ballants et se redresser et déroulant le dos vertèbre par vertèbre. Debout, respirer avec le ventre, prendre une grande inspiration ventrale et tenter de tenir le son « A » le plus longtemps possible. Travail de gainage. Allonger sur le dos, monter son buste en serrant les abdos afin de se retrouver dans une position semi assise. Tenir la position en respirant.

Marche dans l'espace : les comédiens marchent dans l'espace en essayant d'occuper tout le plateau. On regarde les autres dans les yeux. Puis, quand on rencontre quelqu'un on reste face à lui et on s'arrête pour se regarder dans les yeux. « Prêter attention à ce que ça fait ».

L'écoute de ses sensations corporelles permet de travailler sur la maîtrise des intentions de jeux. Sans mot, le spectateur doit comprendre ce que raconte une scène. Valérie donne plusieurs niveaux à l'intention : celle du geste et celle en jeu. L'intention du geste signifie d'accomplir le geste complètement, d'engager son corps dans le mouvement. Par exemple lors d'une improvisation, les comédiens doivent faire un château de cartes. Il faut donc garder en tête durant ce qui se joue sur scène, d'accomplir le château. Le comédien doit également travailler ses intentions en jeux, c'est-à-dire la maîtrise des impressions qu'il envoie, telle que la transmission d'émotions.

*Transmettre des émotions* : « Jouer vrai »

Exercice pour travailler les émotions : la colère. « Pour exprimer la colère, il suffit de se reconnecter, de ressentir le sentiment ». Par groupe de quatre les comédiens partent des coulisses au lointain. Avant d'entrer sur scène, les comédiens doivent déterminer l'objet de leur colère, la ressentir en eux. Puis, ils marchent en ligne jusqu'à la face et s'arrête face public. Ils doivent convaincre le public sans mots et sans gestes, c'est-à-dire que le public doit voir la colère. Extrait d'observation du 17/12/2018 au *Théâtre La Cité*.

Valérie explique qu'il faut trouver à l'intérieur de soi le « mentir vrai », « la sincérité au fond de soi » afin d'utiliser « le sentiment de ma personne pour le mettre dans mon personnage ». C'est à partir de cette introspection que doit venir la performance. Je définis l'intention par l'impulsion personnelle qui va motiver l'action s'il on admet qu'« il faut que le

geste vienne parce qu'il est nécessaire »<sup>83</sup>. Jouer vrai revient donc à utiliser ses propres ressentis durant la performance théâtrale. En outre, la performativité du comédien, (c'est-à-dire sa capacité à convaincre le public), tient de ces allers-retours entre l'état de comédien (l'être qui ressent) et celui du personnage (performance du « mentir vrai »). La gestion de ses émotions peut être capitale lors d'un entretien officiel. Même si cette réalité n'est pas explicitée, il est clair que les compétences dans la maîtrise de sa performativité seront utiles lors des différentes étapes de la procédure d'asile qui mêlent sincérité, expériences personnelles et la gestion d'une trame narrative codifiée.

Le travail d'écoute des ressentis de son corps et des propositions des partenaires est primordial. Lors du jeu, notamment durant des improvisations, un échange entre les comédiens s'opère. En effet, pour que le public soit convaincu du vrai dans la fiction théâtrale, il faut que l'intention du comédien et ses actes soient cohérents avec ceux des autres comédiens sur scène. En d'autres termes, « le spectateur est un destinataire indirect ou récepteur additionnel [...] dans l'interaction initiée par l'émetteur [...] qui sans s'adresser directement à lui tient compte de l'image qu'ils [les comédiens] s'en construisent pour encoder et produire le message » [Grunig, 1996 : 2].

### 3.2.3 « Côtayer des gens pour apprendre » : le théâtre comme outil interculturel

#### *Le théâtre en situation d'interculturalité*

Dans cette dernière sous partie, je présente l'intérêt et la pertinence de l'utilisation du théâtre pour faire groupe dans des situations interculturelles. Les deux troupes (la troupe du *théâtre La Cité* et du *théâtre de l'Œuvre*) que j'ai suivies durant mon enquête de terrain sont composées de personnes aux nationalités et aux origines ethniques diverses. Toutes ne maîtrisent pas la langue française, ne parlent pas la même langue et ne partagent pas les mêmes normes et valeurs en raison de la diversité des cultures et des religions qui composent les troupes. L'arrivée en France et la découverte d'un ailleurs peuvent être brutales : le système d'intégration de la France est vécu par certaines personnes rencontrées sur le terrain, comme une injonction à oublier ses origines. La création d'un groupe de théâtre permet de faire côtoyer et dialoguer des personnes sur leur rapport à leur origine et rend compte de la multitude de

---

<sup>83</sup> Consignes de Valérie.

façons « d'être français », mais également des définitions arbitraires données au terme migrant. L'anthropologie a tout intérêt à se pencher sur ces productions artistiques multiculturelles, car le cadre de la performance théâtrale et la technique artistique complètent utilement les analyses portées par les sciences humaines et sociales.

Johannes Fabian démontre que le théâtre peut être utile en contexte interculturel pour réfléchir aux relations des individus. Les cultures contiennent selon lui une part de théâtralité. Lorsque les individus performant une part de leur culture, ils envoient de la connaissance sur ce qu'ils sont, ils informent. Ce moment d'autoreprésentation permet la création d'un pont interculturel (« *intercultural bridge* »). La théâtralité et la performance sont pour Fabian des mises en jeu du discours anthropologique, ces deux notions permettent d'apprendre sur les autres cultures.

La production d'un savoir sur plusieurs cultures est aussi l'objectif du théâtre résolument interculturel (*intercultural theatre*). « « *Intercultural* » does not mean simply the gathering of artists of different nationalities or national practices in a festival » [Pavis 1996 cité par Schechner, 2006 : 306]. C'est le travail théâtral dans sa forme dynamique qui engendre des situations de compréhension et de connaissance. Ces situations d'apprentissage sont générées par la confrontation des différences durant la création artistique. Aux différentes provenances culturelles s'ajoutent tous les genres de performances qui s'intègrent à une œuvre plus vaste. La liberté des formes et des images offre une large palette pour faire réagir, se montrer et s'exprimer sans la barrière du langage. Je propose de détailler l'utilité du théâtre dans les situations interculturelles depuis des exemples concrets survenus durant les cours.

### *Le non verbal : une entrée vers une communication interculturelle ?*

Le théâtre dispose de pléthore d'exercices qui ne nécessitent pas l'usage de la parole pour s'exécuter. La barrière de la langue pour entrer en communication est de fait dépassée, du moins les premiers temps de la création artistique. Quand il s'agit de monter une pièce, il est nécessaire de pouvoir faire comprendre à tout le monde les tenants et les aboutissants du projet, afin que chacun soit présent pour les bonnes raisons. Cependant, les groupes interculturels sont souvent formés de personnes bilingues voire polyglottes. La traversée de plusieurs pays durant le parcours migratoire fait que les personnes en migration parlent elles-mêmes plusieurs langues. Les troupes s'arrangent toujours pour traduire les informations primordiales. Venir au théâtre et rencontrer des personnes est bénéfique pour les personnes en migration. Cellou explique à la fin d'un cours que « le théâtre ça permet de s'épanouir, je suis libre de dire parce que j'ai envie



et surtout de rencontrer des personnes et de partager. Ça permet de s'intégrer dans une société, d'apprendre des codes, de pas rester dans son coin et continuer à vivre ».

*Encadré 4 : un langage imaginaire pour dépasser la barrière de la langue*

Le gromlo est une langue imaginaire. Il s'agit d'une forme de langage en « yaourt » où le comédien enchaîne une suite de syllabes improvisées pour composer un langage imaginaire. Le gromlo permet de dépasser les appréhensions des personnes qui se sentent bloquer dans leur jeu par la production d'un dialogue avec parole. Il peut s'adapter et être utilisé dans différents exercices d'improvisation

Exemples d'exercices avec le gromlo observés sur le terrain :

- 1) Sur le plateau se trouve une chaise et deux personnes. Les deux personnes convoitent la chaise et tentent de se l'accaparer en s'exprimant en gromlo. Le public doit pouvoir imaginer les arguments donnés par les deux personnes, sans que soient utilisés des mots français distincts.
- 2) Sur le plateau, trois comédiens. Ils sont deux parents avec leur enfant. L'enfant entre et dit qu'il est temps pour lui de partir. La scène se parle en gromlo.

L'exercice 1 est un exemple de l'utilisation du gromlo pour éviter d'avoir à se concentrer sur l'improvisation d'un dialogue. Le gromlo permet dans ce cas de ne pas avoir d'hésitations sur le message verbal qui est transmis et de se concentrer sur l'intention qu'on essaie de faire passer dans le message. C'est particulièrement utile dans le cas de comédiens bloqués dans l'improvisation par le manque de maîtrise de la langue française. La barrière de la langue est dépassée, mais le dialogue existe grâce à une conversation imaginaire. Les exercices sur l'oralité sont l'occasion de faire parler les participants sur leur langue maternelle et de rendre compte de la pluralité langagière de la troupe.

L'exercice 2 a les mêmes objectifs que l'exercice 1. Cependant, le sujet de l'improvisation touche à une situation vécue par les personnes en migration, d'autant plus que cette improvisation est proposée par Valérie dont la troupe est composée de jeunes. Les comédiens migrants ont donc potentiellement vécu la situation proposée par la consigne d'improvisation. Ici le gromlo permet de rejouer une scène qui contient des éléments indicibles. Le théâtre donne accès à la reproduction d'éléments de récit de vie, sans pour autant passer par une mise en mot. Il informe sur des situations vécues par les personnes en migration depuis la mise en représentation. Les réactions des comédiens qui n'ont pas vécu de parcours migratoire peuvent également informer l'anthropologue sur les représentations qu'ils ont de la migration. Il ne faut

cependant pas idéaliser le procédé. Durant l'improvisation Cellou qui jouait l'enfant, riait à cause du gromlo, ce qui a détourné toute tentative de création artistique. Cependant, l'improvisation a tout de même permis au groupe de s'interroger sur ce qu'ils auraient fait dans cette situation et comment aurait réagi leurs parents. Les deux jeunes hommes venant de Guinée ont pu expliquer leur traversée, et faire prendre conscience au groupe qu'entre 13 et 14 ans c'est l'âge pour eux de quitter la maison. A cette période de leur vie, ils étaient en train de traverser le désert à pied pour aider leur famille. Ils ont mis deux à quatre ans pour arriver en France. Certains ont fait des ponts avec leur situation personnelle : « moi j'ai 17 ans et je ne sais rien faire sans mes parents ». En outre, ces exercices permettent de produire de la connaissance sur le membre du groupe, et dans ce cas précis, de rendre compte des différences dans l'âge de la prise d'indépendance.

Pour l'anthropologue ces moments de récit de vie sont intéressants car exprimés de manière spontanée. Cela permet au chercheur d'avoir accès aux récits de vie sans pour autant formaliser un entretien individuel. En effet, l'entretien individuel n'est pas efficace avec les personnes en migration qui ont souvent le réflexe de réciter leur parcours migratoire sous la forme d'un entretien juridique. Le théâtre donne accès à des anecdotes personnelles spontanées qui ne sont pas permises par un entretien plus formel.

### *Rencontrer l'altérité pour réfléchir à son identité*

Le théâtre pratiqué avec des groupes interculturels fait ressortir des enjeux attachés à l'altérité et permet de faire réfléchir le groupe sur son identité individuelle et collective.

Les comédiens n'arrivent pas à jouer la colère. Valérie propose alors un contexte d'improvisation. Consigne : la colère est due à la famille. L'action se passe durant un repas du soir.

Proposition d'improvisation sur le racisme. La thématique est le mariage. Lors d'un repas du soir, une jeune fille a priori française annonce qu'elle va se marier. Les parents se mettent en colère et sont contre. Le compagnon de la jeune fille est invité par surprise pour être présenté aux parents qui ne sont au courant de rien. Le compagnon est arabe. Il entre dans la pièce, fait la bise à sa copine et s'assoit à table. Il mange avec les doigts. Les parents sont offusqués et font des remarques racistes. La mère s'appelle Françoise et le père prend un air bourgeois exagéré. Le jeune homme a été viré du lycée et ne travaille pas.

Valérie stoppe l'improvisation. « C'est très anecdotique, on n'y croit pas à votre impro. Les amoureux se font la bise, l'utilisation de l'espace est inexistant (le comédien qui joue le futur

marié a tapé dans ses mains pour simuler le toc toc de la porte), le dialogue est fait pour amuser la galerie. Vous auriez pu vous interroger sur qu'est-ce que c'est d'être amoureux, apporter plus de réalité. Ça manque d'écoute, il n'y a pas de suspens. Et le travail est stéréotypé !! Le mari magrébin, ne travaille pas... Moi je suis là pour faire bouger vos clichés ! ». Extrait du journal de terrain du 16/12/2018 au *théâtre La Cité*.

Ce moment d'improvisation était vraiment particulier à observer car chaque comédien a joué de manière très sérieuse les stéréotypes dont ils sont pour la plupart victimes au quotidien. Ils avaient l'air conscients qu'ils s'agissaient de clichés vu le ton comique durant le jeu, et pourtant ils ont endossé leur rôle au premier degré. La metteuse en scène est étonnée de la tournure de l'improvisation. Elle prend le temps de mettre en lumière les clichés qu'ils véhiculent et interroge les jeunes sur la part de réalité dans leur scène. Son travail est de faire prendre conscience du manque de profondeur de la scène. Jouer le racisme, d'accord, mais comment l'ancrer dans le réel ? Elle demande s'ils n'ont jamais vécu dans leur quotidien des situations de racisme et si oui, ce qu'ils ont ressenti. Marwan répond qu'une fois dans le bus, une dame s'est éloignée de lui parce qu'elle avait peur, et qu'elle s'est cramponnée à son sac. Il s'est senti mal à l'aise et à trouver sa réaction injuste. Valérie lui demande pourquoi il endosse un rôle aussi stéréotypé alors qu'il a expérimenté le racisme ? Il répond « je ne sais pas, je ne suis pas raciste d'habitude ! ». Pour Valérie, l'improvisation doit émaner de l'imaginaire et de l'observation du quotidien. En outre, l'artiste doit aiguïser ses sens critiques et de l'observation à la manière d'un anthropologue, pour représenter la complexité du façonnement des identités.

Nouvelle impro sur la couleur de peau par un groupe de trois comédiens. Leslie s'exclame « mais on ne peut pas on est tous blanc ! » Valérie se retourne vers moi et me dit discrètement « je n'aurais pas dit ça » en riant. Je ne peux contenir mon fou rire, car le trio est composé d'un jeune algérien, d'un jeune Afghan et de la jeune fille d'origine comorienne. Extrait d'observation du cours du 17/12/2018 au *théâtre La Cité*

Le théâtre en situation interculturelle permet de rendre visible la représentation que les membres du groupe se font d'eux-mêmes et de l'altérité. La réflexion de Leslie met en exergue sa vision binaire de la couleur de peau qui est soit blanche soit noire. Notre perception de la couleur de peau partagée avec Valérie semble avoir plus de nuances. Si nous l'avons pris sur le ton humoristique, nous avons pu nous rendre compte que nos représentations des couleurs de peau étaient différentes. Plus généralement, le travail théâtral avec tous les contacts qu'il initie, permet de faire ressortir les aprioris portés sur les membres du groupe. L'espace du théâtre ouvre l'expression de nos représentations sur l'autre et permet de s'enrichir des frictions

qu'engendre l'interculturalité sur les identités. Même après quatre mois de travail en commun, des informations importantes sur un membre du groupe peuvent surgir par hasard, comme une petite saynète.

Mido doit partir plus tôt du cours pour aller à la préfecture pour renouveler son autorisation de rester sur le territoire. Il est arrivé en France depuis deux ans environs.

- Marwan s'exclamant « ah mince, moi aussi je dois faire mais papier ! »

-Valérie : Mais t'es Français toi !

-Marwan : Oui mais mes deux parents sont Tunisiens, du coup j'ai la nationalité tunisienne mais pas française.

- Cellou, fièrement : Moi je suis de Guinée, je suis Peul !!!

-Marwan : Ouais, je ne sais pas ce que je suis moi en fait »

Extrait du journal d'observation du cours du 16/12/2018 au *théâtre La Cité*.

### 3.3 Conclusion

Dans ce chapitre j'ai présenté depuis une analyse micro-sociale des cours, les enjeux techniques et sociaux de la pratique du théâtre dans un parcours migratoire. Le théâtre est une activité ludique qui s'insère dans le temps quotidien des migrants caractérisé par l'attente. La situation administrative des personnes en migration laisse peu de possibilités pour occuper son temps. Le théâtre apparaît alors comme une activité ludique rare et particulière. En effet, l'espace-temps du théâtre se différencie du continuum du quotidien. Grâce à des procédés techniques, il permet aux personnes en migration de faire une pause dans le quotidien. Les temps de jeux organisés par les cours de théâtre sont réguliers. Ils ont pour premier objectif de faire groupe, c'est-à-dire de lier les comédiens socialement et corporellement sur scène. La troupe ouvre un réseau d'interconnaissance primordial pour des personnes en situation de rupture de liens sociaux et familiaux. L'espace du théâtre permet aux personnes en migration d'exister au-delà de leur statut juridique. Il accueille et encourage la diversité des langues, en valorisant les formes poétiques « d'autres manières de parler ».

Le partage d'anecdotes personnelles permet de créer des ponts entre les comédiens, qui se rejoignent dans des thématiques pouvant être incluses dans le processus de création artistique. De plus, Le théâtre permet une multitude des façons de se dire et donc de communiquer sur soi au-delà du langage verbal. Tous les participants sont mis sur un pied d'égalité : le statut de

comédien dépasse celui de migrant, l'activité théâtrale est donc la même pour tous. Il s'agit de travailler dans un premier temps sur son corps et ses ressentis afin de « jouer vrai ». Ce parti pris artistique permet aux personnes en migration d'être soi le temps du cours et d'exister en tant que personne. En puisant dans leurs émotions, les comédiens apprennent à envoyer des impressions au spectateur. Ils apprennent à être performatifs ; la capacité de mesurer son corps et ses ressentis peut être utile lors d'entretiens officiels pour la procédure d'asile. Tous ces éléments font du théâtre un outil particulièrement efficace en situation d'interculturalité. Les frictions identitaires qu'engendre la pratique théâtrale, rendent visibles ce que les comédiens considèrent comme l'altérité. Finalement, le théâtre dans l'interculturalité permet de représenter la complexité des identités en perpétuelle construction. Les projets théâtraux à Marseille mettent en lumière des enjeux sociaux-culturels plus vastes. Après une analyse micro-sociale des cours de théâtre, je propose d'élargir la focale d'analyse aux conditions d'accueil des migrants et du système d'intégration à la française.

MCours.com