

# L'agent devient l'acteur : un regard sur les méthodes du Théâtre de l'Opprimé et la notion de l'habitus chez Pierre Bourdieu

## Sommaire

Introduction...p 3

### I. Méthodologie...p 6

#### 1. Théâtre de l'Opprimé ; les origines...p 6

A) Aristote et le système de la tragédie...p 6

B) Hegel et Brecht ; vers une poétique marxiste...p 9

C) Augusto Boal ; la naissance du spect-acteur...p 11

#### 2. L'habitus chez Pierre Bourdieu...p 13

A) Pierre Bourdieu ; l'homme et l'œuvre...p 13

B) L'habitus ; Aristote à Bourdieu...p 14

#### 3. L'habitus et le Théâtre de l'Opprimé ; quel rapport ?...p 17

A) Comment définir l'oppression ?...p 17

B) La sociologie du corps comme lien entre l'habitus et le Théâtre de l'Opprimé...p 19

C) Le savant versus la pratique...p 19

### II. Pratique...p 20

#### 1.) L'analyse critique de la pratique...p 20

A) Le théâtre image ; une sociologie du corps...p 21

B) Le théâtre forum ; l'intervention...p 23

C) Le théâtre invisible ; dehors la salle...p 26

D) Le théâtre législatif ; l'étape finale ?...p 27

#### 2.) La France et le Brésil...p 28

A) Augusto Boal et Rui Frati ; deux visions différentes...p 28

B) La France et le Brésil ; des enjeux différents...p 30

Conclusion...p 32


Bibliographie

« La fonction principale de l'art est d'ordre social...La pratique culturelle sert à différencier les classes et les fractions de classe, à justifier la domination des unes par les autres<sup>1</sup>. »

*Pierre Bourdieu*

## Introduction

D'après le sociologue Pierre Bourdieu, le capital culturel est l'ensemble des biens symboliques et matériels qui forment une connaissance culturelle chez l'individu et une reconnaissance de ces capacités culturelles par la société. L'acquisition du capital culturel demande un long travail d'apprentissage, du temps, et des moyens matériels : ce capital devient une partie intégrale de la personne et donc est « un avoir devenu être<sup>2</sup>. » La distribution inégale de ce capital culturel, qui est dirigé par l'Etat en tant que capital économique, est le processus par lequel la fonction de l'art est devenu d'ordre social. La domination d'une classe supérieure fonctionne au sein des systèmes culturels y compris les pratiques artistiques, dans le but de mieux contrôler les gens qui font partie de ces systèmes. L'art et la politique s'interrogent toujours pendant que le peuple agit à la fois en tant que producteur et produit. L'opposition de cette domination sociale qui opère autour de la production de l'art se manifeste à tous les niveaux et dans tous les domaines.

Dans le domaine théâtral, l'usage de la sociologie et de l'anthropologie dans la création des nouvelles méthodes a apporté une vague d'opposition politiquement et socialement engagée. Le théâtre marxiste de Bertolt Brecht a donné un pouvoir idéologique au spectateur en tant qu'individu capable de réfléchir, et le Living Theater d'Antonin Artaud a bouleversé la construction des systèmes de mœurs dans l'Occident. Le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, une des seules méthodes théâtrales de l'Amérique du Sud reconnaît par l'Ouest, s'adresse directement à la notion de domination chez Bourdieu. L'art, en ce cas le théâtre, doit être  outil du peuple. Mais comment est-ce qu'on peut faire ce lien direct entre le théâtre et la sociologie, le Théâtre de l'Opprimé et la théorie de Pierre Bourdieu? Commençons tout au début.

Je suis arrivée au Théâtre de l'Opprimé dans le douzième arrondissement de Paris au début de mars 2012 en tant que stagiaire. Le deuxième jour de mon entraînement Rui Frati, le directeur de l'établissement, m'a donné les clés du théâtre. Un endroit dans une petite rue où il n'y a presque rien, juste à côté des vieux autorails de la gare de Lyon, le théâtre est quasiment caché. Il y a trois personnels dans le bureau et huit membres de la compagnie théâtrale : quelquefois l'espace est vide toute la journée et autrefois il y a mille passages des équipes, des partenaires, et des techniciens. Après avoir lu des livres

---

1 Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

2 Christiane Chauviré et Olivier Fontaine, *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2003, 13 p.


d'Augusto Boal sur la méthode du Théâtre de l'Opprimé j'imaginai un grand centre vivant avec une grande queue des gens dehors attendant de mettre un pied dedans. En réalité le théâtre est modeste et l'équipe est humble. Le premier mois de stage j'ai servi comme l'assistante du metteur-en-scène, Rui Frati, pour une pièce de José Ramon Fernandez qui s'appelle *La Terre*. J'étais à toutes les répétitions en train de prendre des notes, de marquer des changements du texte, et d'organiser des endroits et des horaires des répétitions suivantes. J'ai vu la construction de la pièce, de la première lecture jusqu'à la dernière représentation. Après *La Terre* je travaillais dans le bureau en aidant avec la communication et l'organisation du festival *Migractions*, un festival transdisciplinaire qui a pour but de faire rencontrer des différentes cultures du monde. Tout au long de ce travail j'ai assisté aux théâtre forums dans les banlieues de Paris avec la compagnie. Mon travail n'était pas celui d'un chercheur dramatique en train d'écrire une thèse sur la méthode d'Augusto Boal, et pourtant j'ai appris, au fur et à mesure, comment le Théâtre de l'Opprimé fonctionne, et comment il ne fonctionne pas. La question de la utilité de cette méthode de théâtre n'a jamais partie de ma tête, et j'ai commencé à explorer le domaine sociologique pour trouver un moyen de poursuivre ce questionnement. En tant qu'étudiante de l'histoire française, y compris la sociologie française, j'ai croisé Pierre Bourdieu et sa notion de *mimesis*. En explorant plus profondément cette idée je me suis trouvée devant le livre *Le Sens Pratique*, le livre dans lequel Bourdieu explique sa théorie de l'action et la fonction de *l'habitus*. *L'habitus* était la clé qui pourrait ouvrir la porte entre la méthode de Boal et une interrogation de son efficacité en terme de sociologie.

Après avoir fait un stage avec Rui Frati sur la méthode de Boal dans son livre *L'Arc en ciel du désir*, j'ai noté l'aspect physique dans la pratique de la méthode et comment les participants étaient capables de voir et d'étudier les actions corporelles des autres. La pratique exige une déconstruction du corps, et une ouverture d'esprit pour casser l'habitude et pour agir autrement. D'après Bourdieu, *l'habitus* est une partie inconsciente de nous : nos pratiques et nos dispositions communes sont gérées par l'ordre social dans lequel on vit, et on fonctionne comme des agents, limités par notre construction du sens. J'ai donc choisi, après avoir ramené des outils des domaines sociologiques et théâtrales, de traiter la problématique suivante : est-ce que la pratique de la méthode du Théâtre de l'Opprimé a la capacité de rendre visible *l'habitus* ?

En créant un plan thématique, une formule classique pour interroger l'utilisation d'un savoir, j'ai divisé le traitement du sujet en deux grandes parties : la méthodologie et la pratique. Je me suis rendu compte très tôt dans le processus de recherche qu'il fallait prendre au moins la moitié de la dissertation d'expliquer les théories de Boal et Bourdieu. Sans le savoir donné par ces deux méthodologies, la question de *l'habitus* serait difficile à traiter.

D'abord, il faut explorer les origines de la méthode du Théâtre de l'Opprimé, venant d'Aristote et

le théâtre grec, et passant par le théâtre marxiste de Brecht. Après, il faut décrire les origines de *l'habitus* et donner une explication claire de la notion de *l'habitus* chez Bourdieu, qui a donné un nouveau sens au terme. Ensuite, après avoir compris ces deux théories, on peut faire le lien entre les deux, offrant des enjeux de cette interrogation. Dans la deuxième partie, l'analyse critique de la pratique va nous permettre de voir l'efficacité de chaque pratique théâtrale de rendre visible *l'habitus*. On va discuter des pratiques essentielles, toujours en parlant de la capacité de ces méthodes et non pas les résultats de la pratique de ces méthodes. Finalement on va comparer la pratique en France avec la pratique en Brésil, en examinant les différents enjeux des deux pays et comment l'adaptation de la méthode s'est passée.




L'interrogation de la capacité de la méthode du Théâtre de l'Opprimé à rendre visible *l'habitus* nous conduit vers un questionnement de la capacité de cette méthode de provoquer le changement social. D'abord, il faut expliquer pourquoi une exploration de cette première capacité est utile dans le domaine de la recherche théâtrale, ou bien pourquoi la recherche théâtrale peut être constructive dans le domaine de la sociologie. L'exploration de l'utilisation du théâtre comme outil social est souvent bloquée par des plaintes concernant le manque des preuves de son efficacité. Ici on prends une approche qui met en valeur à la fois la méthodologie et la pratique dans leurs capacités, sans parler d'une façon de mesurer les résultats. Le pouvoir de la méthode de Boal ne vient pas du fait que la pratique a changé des millions de vies partout dans le monde : on ne peut pas mesurer ça d'une façon concrète. Le pouvoir vient du fait que la méthode ramène des outils de changement au peuple : cette capacité existe. On la voit. La méthode ne détermine pas ce que des gens vont faire ; elle détermine ce qu'ils sont capables de faire en s donnant des moyens et des outils de le faire. C'est ce processus du théoricien de rendre quelqu'un capable d'agir d'une façon différente en lui donnant le savoir et la pratique qui nous intéresse.

D'ailleurs, en parlant de l'efficacité du théâtre de ramener des outils au sociologue, on peut dire que la découverte de l'être humain, de son corps et de son esprit, étant une des actions principales théâtrales, permet une exploration plus profonde de la pratique pour le sociologue. Le fait que Bourdieu met l'accent sur la pratique et qu'il l'explore dans sa théorie de l'action permet aussi un lien plus fort entre le théâtre d'Augusto Boal et la sociologie de Bourdieu. On va explorer ce lien autour de la question de *l'habitus* en passant par la méthodologie des théories de Boal et Bourdieu, et en découvrant la pratique du Théâtre de l'Opprimé.

## I. Méthodologie

### 1. Le Théâtre de l'Opprimé : les origines

En introduisant la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé il faut se rendre compte que, d'après le créateur de cette méthode, Augusto Boal, chaque individu est capable de faire du théâtre. Boal va même plus loin en disant que « tous les hommes sont capables de faire tout ce qu'un homme est capable de

faire »<sup>3</sup>. Le théâtre est un exercice qui nous fait nous rendre compte de cela, de notre égalité, de même que notre humanité. Ce constat d'égalité provoque, chez Boal, l'idée de la pratique du théâtre comme revendication de cette égalité fondamentale. Pour comprendre la méthode du Théâtre de l'Opprimé, et pour comprendre comment et pourquoi Boal la définit, il faut suivre le trajet que Boal nous a montré dans ses premières œuvres théâtrales. Ce trajet est essentiellement chronologique, mais il se déroule d'une manière qu'on comprend d'où Boal est parti, ce qu'il a rejeté sur sa piste, et, en même temps, où il  et comment il y est parvenu. L'aspect historique de son discours nous ramène des outils intellectuels, formant un champ de connaissance qui est nécessaire pour comprendre sa méthode. Dans un mélange de la philosophie et de la sociologie didactique, l'écriture de Boal est exhaustive. Par conséquent  le texte peut nous apparaître comme un discours savant et arbitraire, même inefficace pour son usage ultime, mais Boal nous ramène à une pratique qui ne peut être comprise qu'à travers le champ qu'il nous a fourni. En effet, il décrit précisément comment des systèmes théâtraux fonctionnent, pour qu'il puisse montrer leurs effets sur le spectateur et par conséquent sur la société. À partir de cette analyse, il identifie comment le théâtre peut être utilisé comme instrument d'intimidation, et il construit un théâtre nouveau qui va se mettre à renverser ce système d'oppression. En partant du système de tragédie d'Aristote, il passe par la poétique marxiste de Brecht pour arriver à sa propre définition d'usage et de pratique. La façon dont Boal présente sa méthode, mettant en lumière une causalité précise, rend sa pratique plus puissante. Dans le but de mieux comprendre cette pratique et ses usages potentiels, y compris la capacité de rendre visible  bitus, il faut identifier et expliquer les grandes lignes de pensée dans le discours de Boal. D'une manière non-exhaustive, en expliquant seulement les idées clés, on va essayer de fournir une base d'où on peut poursuivre la question des capacités de la pratique.

#### A) Aristote et le système de tragédie

En partant d'Aristote, Boal commence son discours avec une analyse du premier grand théoricien de la tragédie. Il essaie de prouver qu'Aristote a mis en place, avec ses œuvres philosophiques, un système d'intimidation *poético-politique* du spectateur<sup>4</sup>. Ce système a pour but d'éliminer, par la catharsis, les tendances non-vertueuses chez les spectateurs. Poétique dans son contexte dramatique et politique dans sa nature systématique, la tragédie d'Aristote veut promouvoir une connaissance des critères d'égalité et de justice développée par la classe dominante.

Avant d'en arriver à ce point, il faut partir de la définition de l'art, donnée par Aristote dans son œuvre *Poétique*, qui propose que l'art imite la nature. Pour Aristote, le mot « imiter » ou *mimesis*, ne

---

3 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 204 p.

4 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

désigne pas l'acte de faire une copie parfaite, mais plutôt de recréer. En plus, le mot « nature » ne signifie pas l'ensemble des choses créées, mais le principe créateur de ces choses. Ces « choses » qui composent la réalité, grâce à leurs vertus enracinées, tendent vers la perfection ; pour Aristote, la réalité tend vers la perfection. Ce concept s'illustre dans le corps de l'homme, qui tend à la santé, et dans l'ensemble des hommes, qui tendent à la famille parfaite et à l'Etat. Il faut se souvenir que la perfection dont Aristote parle est la perfection Platonicienne, alors la nature tend à une perfection définie par l'homme. Si on établit cette définition de l'art, l'acte de recréer le principe créateur, la définition *mimesis* devient la recréation de ce mouvement des choses vers leur perfection. Ici on arrive au point fondamental du système de tragédie d'Aristote. C'est après cette définition de l'art comme l'imitation du mouvement vers la perfection qu'on établit le rôle de l'artiste. Même si l'art se définit comme l'imitation de la nature, d'après la définition d'Aristote, l'artiste doit imiter les hommes tels qu'ils devraient être, et non pas tels qu'ils sont en réalité. Ce principe est la base du système tragique coercitif d'Aristote. Le fait de définir le rôle de l'artiste comme un moralisateur qui montre comment on devrait être établit un rapport spécifique entre le comédien et le spectateur. Le spectateur est immédiatement soumis à la pédagogie de l'artiste, mis dans une position passive. D'ailleurs, le rôle de l'art même devient de corriger la nature où elle a échoué, ce qui implique que l'art peut aussi corriger la nature humaine où elle a « échoué. » Mais dans ce système la philosophe qui définit la « perfection » est également la personne qui prends le pouvoir de décider comment l'homme doit être, comment définir l'échec dans ses actes et comment le corriger.

Continuons notre quête Aristotélicienne, on va découvrir exactement comment ce système est coercitif, et comment il exerce sur le spectateur une idéologie politique et sociale. Selon Aristote les arts sont hiérarchisés selon l'ampleur de leur champ d'action. D'après cette définition, l'art souverain est la politique qui contient tous les autres arts. La politique dirige tous les hommes ; elle contient tout ce qu'il faut et tout ce qui est fait pour eux. Si la politique est l'art souverain, le bien supérieur est le bien politique, c'est à dire la justice. Aristote constate que tout être est rationnel, et par conséquent que chaque être est à la recherche de cette bien ultime, la justice. Evidemment sera la philosophe lui-même qui donne une définition à cette justice. Il nous donne la définition suivante ; ce qui est juste est égal. C'est à nous de découvrir manière empirique, quelles sont les inégalités qui existent déjà et de baser sur elles nos critères de l'égalité. La nature contient en elle le principe de la perfection et donc elle contient la justice, alors s'il y a des inégalités qui existent dans notre société, on peut les considérer comme justes. C'est après ces inégalités existantes qu'Aristote va créer sa propre définition de l'égalité. Pour la philosophe, cette constatation lui permet de créer sa définition de l'égalité autour des inégalités existantes dans la société grecque. Suivant cette logique, d'être homme signifie d'être « plus » et d'être femme signifie d'être « moins. » Ce n'est pas la philosophe même qui annonce ce classement mais le fait que ces

inégalités entre homme et femme existent dans la réalité qui les rend justes. Les hommes libres sont au-dessus des hommes esclaves et les femmes libres sont au-dessus des femmes esclaves. Cette stratification naturelle et juste, en harmonie avec les intérêts de l'Etat, amène tous au bien supérieur de la justice<sup>5</sup>.

Notre but en explorant ce système n'est pas de critiquer la philosophie d'Aristote, mais de dévoiler comment il l'a créé et comment il fonctionne. On commence à voir comment ce système de tragédie d'Aristote est créé autour d'un système d'oppression déjà existant dans la société grecque. L'idée du bien politique est étroitement liée avec celle de la vertu. D'après Aristote, la vertu est le niveau supérieur du bonheur. Il s'agit d'agir d'une manière vertueuse sans chercher ou demandant reconnaissance. Mais la vertu n'existe pas naturellement en nous ; il faut l'apprendre. L'art, assumant son rôle de corriger la nature humaine quand elle a échoué, intervient pour nous faire apprendre la vertu. Suivant cette logique le rôle de la tragédie est tout naturellement de nous corriger, de nous inculquer. Mais comment est-ce que la tragédie, l'action de la pièce-même, nous transforme ? Boal souligne la création d'une relation spécifique entre le spectateur et le protagoniste.

C'est là, dans cette relation spectateur-protagoniste, où le système tragique coercitif agit sur nous. Pour comprendre cette relation subtile il faut d'abord examiner la vocabulaire utilisée par Aristote pour décrire les rapports existants dans ce système. L'*ethos* et le *dianoia* sont les deux aspects offerts par l'action du personnage. On peut décrire l'*ethos* comme l'action même et le *dianoia* comme la pensée qui détermine l'acte. L'*ethos* du protagoniste contient toutes les tendances du personnage, et dans la tragédie d'Aristote, toutes ces tendances doivent être bonnes, sauf une. Les critères de ces tendances suivent les critères constitutionnels, systématisés dans les lois. Ce défaut unique s'appelle l'*hamartia*, mais elle est connue aussi sous le terme « défaut tragique. » Cette *hamartia* doit être détruite pour que l'*ethos* du personnage soit conformé avec l'*ethos* de la société. C'est l'*hamartia* qui provoque le conflit de la pièce parce qu'elle provoque un déséquilibre entre ce que le personnage fait et ce que la société veut ; le bonheur supérieur qu'on obtient en suivant les lois établies dans la Constitution de cette société. L'*empathia* est le lien sacré qui existe entre le protagoniste et le spectateur. Ce lien émotionnel existe parce que le personnage nous ressemble, et parce que nous, comme spectateur, assumons une position passive et donc nous vivons et sentons ce que ce personnage fait sans agir. On n'a plus de pouvoir d'agir, mais on reconnaît l'*hamartia* du protagoniste et on laisse développer un lien de pitié et de crainte avec ce protagoniste. L'*agnorsis* est le discours ou l'explication de l'*hamartia*. C'est grâce à l'*agnorsis* que le personnage, même que le spectateur, se rend compte de son *hamartia* comme tel. Après l'étape d'*agnorsis* vient la fin du spectacle. Aristote exige que la fin d'une tragédie soit une catastrophe, pour que le spectateur se souvienne des conséquences du défaut du protagoniste. Le « happy ending » est remplacé par

5 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

la violence, la destruction physique, la mort du protagoniste ou celle de ceux qu'il aime. Tout ce processus se déroule dans le but de provoquer, chez le spectateur, une catharsis. La catharsis est la purification de l'*hamartia* chez le spectateur. Elle peut se passer grâce au lien de pitié et de crainte, l'*empathia*<sup>6</sup>.

Ce système de tragédie est très efficace grâce au pouvoir de l'*hamartia* de mettre le spectateur dans une position passive. La question devient, pour Boal, est-ce que ce système a la capacité de fonctionner dans autres sociétés, même des siècles après sa création ? Boal aurait répondu « oui, » et c'est pour qu'il a fondé sa propre méthode sur le refus de ce système. D'après Boal, ce système tragique coercitif peut fonctionner dans n'importe quelle société lorsque l'*ethos* social est clairement défini. Peu importe si cette société soit féodale, capitaliste, ou socialiste. Si les valeurs et l'idéologie d'une société sont mises en question, par exemple pendant une révolution sociale, ce système perd son pouvoir. Boal va arguer que ce système a même une puissance d'empêcher la révolution parce qu'il essaie de purifier tous les éléments antisociaux<sup>7</sup>.

Jusqu'ici, on a bien défini le système tragique coercitif d'Aristote, qui fonctionne comme un tremplin de la méthode de Boal. En traitant la question de la capacité du Théâtre de l'Opprimé de rendre visible l'*habitus*, on trouve qu'une exploration des racines du Théâtre de l'Opprimé va nous aider à comprendre comment ce technique fonctionne dans sa pratique. Il est aussi efficace qu'on soit sensible à tous les enjeux que Boal nous montre dans sa théorie. Pour Boal, le théâtre doit être un utile social et politique qui redonne un pouvoir au spectateur, un pouvoir qu'il a perdu grâce systèmes d'oppression qui existent dans chaque société. Si Boal n'a pas créé cette méthode en pensant consciemment de la question de l'*habitus*, il l'a en adressant la question d'une structure sociale qui empêche le changement social, un enjeu pertinent pour Pierre Bourdieu.

### B) Hegel et Brecht ; vers une poétique Marxiste

En examinant la deuxième étape de la formation de méthode de Boal, on s'approchera les idées sociologiques de Bourdieu. Pour Boal, le théâtre de Bertolt Brecht est un théâtre révolutionnaire qui a apporté le marxisme au champ théâtral, un premier pas vers un vrai théâtre créé pour le peuple. Une interrogation sur ce théâtre et son idéologie est nécessaire pour comprendre la méthode de Boal. L'interrogation de Friedrich Hegel et sa définition de la poétique idéaliste devient nécessaire en étudiant Brecht parce que Brecht oppose au niveau universel cette définition et il crée sa propre définition en l'opposant.

On commence une étude de la poétique marxiste de Brecht avec une définition de la poétique

---

6 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

7 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.



idéaliste de Hegel. La poésie, selon Hegel, contient trois genres de poésie : la poésie épique, la poésie lyrique, et la poésie dramatique, qu'on appellera ici la poétique idéaliste. Il faut se souvenir que Hegel catégorise les arts selon leur degré de « laisser l'esprit se libérer de la matière »<sup>8</sup>. Selon lui, les arts romantiques, y compris la poésie, sont ceux qui permettent l'esprit de se libérer complètement de la matière parce qu'ils ne sont pas dominés par une matière physiquement lourde comme la pierre en architecture. La poésie épique est défini comme une description du monde moral sous la forme de la réalité extérieure. Dans ce type de poésie le rôle de l'auteur est d'offrir des faits et non le subjectivité des choses dans cette réalité extérieure. Ce qui importe, c'est un maximum de détails sans les ressentiments que ces détails provoquent. La poésie lyrique a pour but d'exprimer le monde intérieur ; les sentiments, le subjectif, les émotions de l'âme, et les contemplations. Dans ce type de poésie l'importance du développement de l'action n'est plus important. C'est comment l'auteur exprime les mouvements intérieurs de l'âme humaine qui prend l'importance. La poésie dramatique, ou la poétique idéaliste, est un mélange de ces deux genres. Les deux principes de l'objectivité et le subjectivité sont présents. On voit le caractère objectif de l'action au même temps que le caractère subjectif des transformations intérieures qui animent le personnage et son destin.

Ce qu'il faut noter chez Hegel, ce qui nous approche à la théorie de Bourdieu, c'est que, pour Hegel, « l'âme est le sujet qui détermine toute action extérieure »<sup>9</sup>. C'est à dire que le personnage est le sujet absolu de ses actions. Cette idée est à la base de la poétique Hegelienne est c'est cette idée que Brecht refuse totalement. Pour Brecht, le personnage n'est pas objet absolu, mais sujet soumis aux forces économiques et sociales. Cette opposition provoque une grande différence dans les deux poétiques ; pour Hegel et la poétique idéaliste, c'est la pensée qui détermine l'être social, et pour Brecht et la poétique marxiste, c'est l'être social qui détermine la pensée. Cette révolution dans la pensée théâtrale suscite un théâtre dans lequel le spectateur n'est plus soumis à une catharsis ou une purification des qualités antisociaux. Le but de ce théâtre est de pousser le spectateur à l'action grâce à la connaissance donnée par le spectacle. Au lieu d'un *agnorsis* qui décrit le défaut du personnage en donnant raison à la société, la connaissance donnée par le personnage nous relève les défauts de la société<sup>10</sup>.

Le théâtre de Brecht est marxiste dans la façon qu'il aborde cette notion de « connaissance. » Si le but de ce théâtre est de transformer le spectateur, de le pousser à l'action, la connaissance qui permet cette transformation est une connaissance de l'oppression par le capital. C'est un théâtre qui promeut la libération nationale des classes opprimés par l'action. C'est un théâtre contre la catharsis d'Aristote. Pour

---

8 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

9 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

10 Bertolt Brecht, *Brecht on Theater*, New York, Hill and Wang, 1986, 283 p.

Brecht, la catharsis est une façon de manipuler le spectateur et de lui en prendre le pouvoir d'agir. Il faut redonner ce pouvoir à travers une ouverture de l'art à tous les hommes. Comme Boal, Brecht c'est à la notion de la capacité de chaque être de faire du théâtre. Brecht lutte contre le système d'oppression apporté par le capitalisme au début du vingtième siècle. Ce système définit l'homme comme marchandise et par conséquent tout ce qu'il produit comme marchandise. Et si l'art est une marchandise, c'est à dire qu'il n'est qu'un objet acheté et vendu, et il ne peut pas nous amener le pouvoir d'agir. Il faut que l'art, que le théâtre, soit un outil du peuple, utilisé pour lutter contre ces systèmes d'oppression.

Une citation de Brecht qui explique bien comment il se met en opposition avec Aristote et Hegel est la suivante : « Le devoir de l'artiste n'est pas de montrer comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses »<sup>11</sup>. En opposition avec la définition de l'art d'Aristote et son rôle de nous montrer le mouvement des choses vers leur perfection, Brecht nous dit que l'art doit nous montrer une connaissance de la réalité d'une façon utile pour qu'on puisse la changer. Il ne faut pas créer un lien d'*empathia* entre le protagoniste et le spectateur, qui provoque la délégation de pouvoir du spectateur au personnage. Il faut, par contre, que l'émotion de la pièce vienne de la reconnaissance des défauts de la société, et non pas du personnage. Dans la pièce « Mère Courage » par exemple, il ne faut pas qu'on pleure pour la mort du fils de mère courage parce que c'est un destin tragique et parce qu'on craint la mort. Il faut pleurer contre le commerce de la guerre d'une société qui propose que le capital vaut mieux que la vie humaine. C'est en provoquant ce type de réaction chez le spectateur qu'on puisse le faire agir dans la vie réelle<sup>12</sup>.

### C) Augusto Boal et la naissance du *spect-acteur*

Augusto Boal partage cette idéologie de Brecht, mais il nous dit qu'il faut aller plus loin dans l'action. Il faut rendre le spectateur complètement actif, complètement capable de reconnaître les défauts de la société et de les détruire par des actes révolutionnaires. Boal va proposer un théâtre d'intervention dans lequel le spectateur est libéré ; il est lui-même le protagoniste de l'action dramatique. Le Théâtre de l'Opprimé est un théâtre où on essaie de trouver des solutions, d'examiner des systèmes d'oppression et de les détruire. On pratique les actes révolutionnaires pour préparer pour la Révolution. Boal ne dit pas que la répétition de l'action peut remplacer l'action même, mais il dit que cette répétition est un outil qui peut rendre plus efficace l'action réelle.

Si on veut que le spectateur soit le protagoniste de l'action dramatique, il faut lui donner la fonction de l'acteur principal. Il ne faut plus faire la différence entre acteur et spectateur ; c'est là où est né ce que Boal a nommé le *spect-acteur*. Il est la manifestation de l'idéologie théâtrale de Boal, l'être qui

---

11 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

12 Bertolt Brecht, *Brecht on Theater*, New York, Hill and Wang, 1986, 283 p.

reprend le pouvoir et se met à jouer, au théâtre, et dans sa propre vie. La catharsis proposée par le système de tragédie d'Aristote et la poétique idéaliste de Hegel sont des moyens de purification. Boal est complètement contre la purification chez le spectateur ; il remplace avec le stimulus ou la dynamisation. Si Brecht promeut la connaissance comme outil d'action, Boal promeut l'action même. Le *spect-acteur* n'appartient pas au public. Dans les méthodes du Théâtre de l'Opprimé il n'y a pas de public. Les exercices, les jeux, et les pratiques théâtraux qui constituent cette méthode sont participatifs. Il n'y a pas de distinction entre l'acteur et l'amateur, metteur-en-scène et comédien, spectateur et protagoniste. L'élimination de ces oppositions permet la répétition des actes révolutionnaires dont, normalement, on aurait hésitation<sup>13</sup>.

Le méthode de Boal propose qu'il ne faut pas seulement réfléchir sur le passé, mais se pencher vers le futur. On n'échappe pas des systèmes d'oppression sans action, et le rôle du théâtre n'est plus d'interpréter la réalité mais de la transformer. Boal souligne que le seul théâtre qui ne provoque pas une catharsis est un théâtre où le spectateur est transformé en *spect-acteur*. Il dit que même le théâtre Brechtien est un théâtre cathartique ; le spectateur reste assez passif, même s'il est donné une connaissance qui peut lui permettre d'agir dans le futur. Pour Boal, il faut que cette action se passe dans la salle-c'est là où on va se transformer.

L'aspect pédagogique du méthode du Théâtre de l'Opprimé vient de l'idée qu'il faut le pratiquer massivement. Boal constate que l'efficacité de cette méthode dépend du nombre des gens qui le pratique. C'est cette méthode politique qui a pour but de nous rendre prêt à changer notre société. À la base de ce formule est la notion que les systèmes d'oppression existe partout, et qu'il faut le changement social pour les transformer. Dans un deuxième temps, s'il faut que cette méthode soit pratiquer massivement, il faut établir que « l'activité artistique est naturelle à tous les hommes et à toutes les femmes<sup>14</sup>. » On revient au premier constatation de Boal que chaque être est capable de faire du théâtre. S'il y a des limitations d'expression chez nous, c'est grâce à notre éducation est non pas à la réalité de nos capacités. Le Théâtre de l'Opprimé n'exige pas un certain niveau de compétence artistique ; il exige la participation et la volonté de se débarrasser de tout ce qui nous retient. La nécessité du changement social et la notion de quelque chose qui nous empêche d'agir nous ramènent à la sociologie. Il nous faut une réponse à la question suivante ; pourquoi le changement social est-il si difficile à achever ?

## 2. L'habitus chez Pierre Bourdieu

Si nous avons bien compris les origines du Théâtre de l'Opprimé et comment la méthode de Boal s'est construite, il faut maintenant examiner et définir la notion de *l'habitus* du sociologue Pierre Bourdieu

---

13 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 207 p.

14 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 204 p.

pour traiter la question de la capacité du Théâtre de l'Opprimé de rendre visible *l'habitus*. On examinera en détail les liens entre ces deux théories plus tard. Ici il faut bien comprendre la méthodologie de Bourdieu, qui nous présente un phénomène social qui changera toutes les conceptions de l'homme et comment il agit sur la société. D'ailleurs, est-ce que l'homme a un vrai pouvoir d'agir, ou est-ce qu'il est plutôt un objet sur lequel des forces sociales et économiques agissent ?

#### A) Pierre Bourdieu : l'homme et l'oeuvre

Pierre Bourdieu est né en 1930 dans les Pyrénées-Atlantiques, une région dans le sud-ouest de la France. Il a étudié la philosophie à l'Ecole normale supérieure à Paris, obtenant l'agrégation de la philosophie en 1954. Entre 1955 et 1960 il est parti en Algérie pour remplir des obligations militaires. Cette période était cruciale pour Bourdieu ; c'est après ses expériences en Algérie qu'il a fait son passage de la philosophie à la sociologie. Il a publié son premier ouvrage en 1958 ; une enquête sur la sociologie de l'Algérie où il examine les rapports entre des classes, les structures sociales, l'ethnologie des arabophones, et le système colonial. Tout au long de sa carrière il va publier plusieurs ouvrages traitant des nombreux sujets sociologiques ; les dix dernières années de sa vie il devient politiquement de plus en plus engagé et il prend des positions qui critiquent le néolibéralisme de la fin du vingtième siècle. Son soutien aux mouvements politiques met en évidence le pouvoir du sociologue sur le paysage social<sup>15</sup>.

La puissance de l'oeuvre de Bourdieu dans le champ de la sociologie française d'après-guerre vient de la critique de la vision déterministe du monde social. Les concepts intégraux de *l'habitus*, le capital, la violence symbolique, et la notion d'une hiérarchie sociale contestent profondément l'idéologie éminente du néolibéralisme et de la méritocratie. À travers ses concepts, Bourdieu traite des sujets divers ; le monde universitaire, les économies, les médias, et les arts, entre autres. Il a réussi à fédérer un collectif de sociologues autour de lui qui contribuaient à son travail et qui diffusaient sa pensée. L'immensité de son oeuvre et la force de son collectif permettaient la diffusion massive de sa critique sociale. Si, aujourd'hui, les sociologues se mettent, soit en accord total, soit en opposition absolue avec la pensée de Bourdieu, c'est parce qu'il nous a offert un oeuvre qui critiquait tout ce qui fonde les règles et les normes de notre société. En effet, il a bouleversé les grandes notions de rationalité aux origines Aristotéliennes qui dirigeaient, et contrôlaient de diriger, notre société.

En adressant la question de *l'habitus*, on va se pencher vers l'oeuvre de Bourdieu qui a notamment traité ce propos ; son oeuvre s'appelle *Le Sens Pratique*<sup>16</sup>. C'est dans ce livre que Bourdieu a défini sa théorie de l'action dans un cadre plus pratique que méthodologique. Cette théorie répond aux deux

---


15 François de Singly, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

16 Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980

questions fondamentales : « Comment les agents décident-ils d'agir de telle ou telle façon ? Quels sont les déterminants sociaux de la pratique ?<sup>17</sup> » Bourdieu examine le raisonnement, ou le manque de raisonnement de nos actions. La question autour de la notion de *l'habitus* est celle qu'on l'a déjà vue ; pourquoi le changement social est-il si difficile à achever ? La théorie de l'action va nous fournir les raisons pour lesquelles notre champ d'action est limité, et pourquoi on agit dans telle ou telle façon, même si nos actes contrent la rationalité inscrite dans le déterminisme. La théorie de l'action de Bourdieu décrit l'être comme un agent et non pas un acteur social. Ce n'est pas l'individu, ni le groupe qui détermine l'action, mais l'intériorisation des structures sociales, *l'habitus*, qui nous donne des indications d'action.

### B) *L'habitus* : Aristote à Bourdieu

La notion de *l'habitus* s'est évoluée pendant plusieurs siècles autour de plusieurs philosophes et sociologues différents. Son premier usage date d'Aristote et de sa définition de la vertu qu'il discute particulièrement dans son ouvrage *Métaphysique*<sup>18</sup>. Aristote écrit que la vertu se manifeste dans notre *habitus*, ou *héxis* ; si on est vertueux, c'est parce qu'on a transformé en actes notre capacité d'avoir un comportement vertueux et parce que cette pratique est constante en nous. Seul notre *habitus peut nous rendre vertueux* et non simplement nos capacités ou nos passions. Selon Aristote, *l'habitus* est un état de l'âme ; une condition stable, ferme, et durable. C'est aussi un comportement choisit ; nous sommes des êtres rationnels qui choisissons nos qualités et nos façons d'agir.

La deuxième ligne de pensée au sein de cette notion vient du théologien  St. Thomas d'Aquin, un religieux du treizième siècle qui a écrit largement sur les sujets de la philosophie et la Catholicisme. Thomas d'Aquin a repris la notion de *l'habitus* d'Aristote et l'a rendu plus dynamique en tenant compte de la différence entre la faculté et la tendance à l'action. D'après lui, *l'habitus* est une qualité qui implique une tendance à l'action ; il est en acte par rapport à la faculté mais sa puissance vient du rapport à l'action. Thomas d'Aquin distingue aussi entre les *habitus* corporelles et spirituelles : cette distinction lui permet de discerner la part de l'inné et celle de l'acquis, elle donne un poids à l'éducation et des facteurs sociaux et culturels, éléments auxquels Aristote n'a jamais fait allusion. Cette définition est donc moins volontariste que celle d'Aristote, mais Thomas d'Aquin souligne toujours une certaine liberté, il étudie *l'habitus* dans le cadre du développement moral, un cadre assez spécifique et subjectif.

Le nouveau usage de *l'habitus* dans l'oeuvre de Pierre Bourdieu rompt complètement avec les deux définitions précédentes. *L'habitus* chez Bourdieu est toujours un producteur d'action, mais il n'est plus en possession de la personne comme celui d'Aristote et de St. Thomas d'Aquin. Il est à la fois produit et producteur, produit de l'histoire et producteur des pratiques individuelles et collectives.

---

<sup>17</sup> Eric Paris, *Le Sens Pratique ; fiche de lecture*, La boîte à outils des Moniteurs Éducateurs, 2011

<sup>18</sup> Aristote, *Métaphysique*, Paris, Flammarion, 2008

Bourdieu apporte aussi le lien avec la classe et les conditions de vie, deux éléments qui ont un fort impact sur les systèmes transposables inscrits dans nos *habitus*. La définition la plus complète de *l'habitus* de Bourdieu se trouve dans son œuvre *Le Sens Pratique* ; « conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre<sup>19</sup>. » Pour mieux comprendre cette définition il faut distinguer entre les systèmes comme structures structurées et structures structurantes. Cette dualité est fortement liée avec la notion du produit/producteur ; Bourdieu affirme que l'action de *l'habitus* est la production d'un contexte symbolique et au même temps il nous dit que c'est ce contexte qui produit *l'habitus*. Les systèmes de dispositions qui composent *l'habitus* sont à la fois des structures structurées par le contexte social et des structures structurantes ; ils structurent ce même contexte en lui donnant des enjeux et des significations communs. Dans ces systèmes d'interprétation du monde des objets ne sont jamais appréhendés comme des éléments isolés, mais comme faisant partie d'un ensemble de significations définies par le système-même. Dès qu'on entre dans un système, on adopte les enjeux et les significations de ce système<sup>20</sup>.

Quand Bourdieu parle de l'adaptation de ces pratiques à leur but il veut dire que les comportements des gens au sein d'un groupe peuvent être ajustés à un certain but, mais ces comportements ne sont pas le produit d'un calcul conscient. À cet égard, la théorie de Bourdieu est contre la théorie de l'acteur rationnel qui se manifeste chez Aristote et St. Thomas d'Aquin. L'acteur rationnel se comporte d'une manière toujours calculée, motivé par un raisonnement de coût-avantage. Puisque *l'habitus* chez Bourdieu est socialement construit et il produit son propre sens, l'acteur n'a plus un pouvoir absolu de choisir ses comportements autour de son propre raisonnement. D'ailleurs, il n'est plus un acteur social mais un agent existant au sein d'un système de définition du monde. La capacité de cette définition de monde de nous diriger vient de notre intériorisation du monde extérieur, autrement dit notre intériorisation des structures sociales qui existent dans le monde autour de nous. Cette intériorisation nous donne des limites au sein desquelles il est possible d'agir. D'un autre côté, la théorie de Bourdieu propose l'extériorisation de l'intériorité, ou la capacité de *l'habitus* dans son rôle génératrice de pratiques. En effet, l'extériorisation de l'intériorité permet aux individus de se comporter d'une certaine manière par

---

19 Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 461 p.

20 François de Singly, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

rapport à leur contexte social. Bourdieu appelle ce module logique de *l'habitus* un schème générateur : ça peut même nous permettre de savoir comment des gens vont se comporter dans certaines situations par rapport à ce qui est attendu d'eux par le contexte social dans lequel ils s'inscrivent. Ces deux fonctions de *l'habitus*, l'intériorisation et l'extériorisation, sont inconscientes chez l'agent social. C'est justement cette notion de l'inconscient qui distingue Bourdieu et ses prédécesseurs. *L'habitus* nous donne des limites d'action, et ses limites empêchent le changement social, qui exige un niveau d'action qu'on n'achève pas. C'est autour de cette idée que les mécanismes de l'inégalité sociale s'installent<sup>21</sup>.

La reproduction des conditions sociales grâce à la « machine formatrice » de *l'habitus* souligne le côté générateur de cette notion<sup>22</sup>. Cette reproduction mimétique explique, pour Bourdieu, pourquoi le changement social est autant difficile à achever sans le changement radical des conditions socio-économiques. Si les individus conservent leurs *habitus*, même dans les situations de violence et d'oppression extrême, il leur sera impossible d'échapper à ces systèmes<sup>23</sup>.

En dépit d'une reconnaissance énorme de cette théorie de *l'habitus* et de ses effets sur le champ sociologique, il existe une critique considérable qui décrie l'aspect de déterminisme inhérent dans cette théorie. Notamment critique pour le traitement des agents sociaux comme des « idiots culturels<sup>24</sup> » la notion de la prévisibilité des agents indique un manque absolu de liberté d'agir. Il est évident que cette notion ne soit pas très populaire chez ceux qui exaltent l'homme rationnel, comme Aristote ou Hegel, mais même des sociologues plus contemporains ont disputé la validité d'un *habitus* complètement déterminé de l'extérieur par les structures du monde social. Pour combattre cet argument Bourdieu insiste sur l'élément producteur de *l'habitus* et la possibilité d'une invention par les agents qui rend leurs comportements plus imprévisibles. Il nous dit que, même si on peut identifier les comportements d'un groupe par rapport à leur *habitus*, produit et producteur d'une certaine vision du monde, « on ne peut pas passer simplement et mécaniquement de la connaissance des conditions de production à la connaissance des produits<sup>25</sup>. » C'est-à-dire qu'on ne peut pas passer directement d'une étude de *l'habitus* d'un groupe à un savoir absolu des comportements de ce groupe. Les agents sociaux ne sont pas des « idiots culturels, » mais des êtres composés par l'expérience du passé qui agissent par rapport au sens produit par des systèmes de représentations. *L'habitus* n'est pas nommé « l'habitude » parce que ce dernier mot implique

---

21 François de Singly, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

22 François de Singly, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

23 Christiane Chauviré et Olivier Fontaine, *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2003, 74 p.

24 Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, Prentice-Hall Inc., 1967, 43 p. Harold Garfinkel parle des « cultural dopes »

25 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 2002, 134 p.

la spontanéité, la répétition, et l'automatisme. *L'habitus* ne nous rend pas moins capables d'agir, mais il nous donne des limites au dehors desquelles on ne peut pas *imaginer* d'agir<sup>26</sup>.

### 3. *L'habitus* et le Théâtre de l'Opprimé : quel rapport ?

On peut arguer que la technique du Théâtre de l'Opprimé a la capacité de nous donner cette imagination manquée. Mais avant qu'on puisse découvrir comment reprendre cette imagination, il faut explorer plus profondément le rapport entre la notion de *l'habitus* chez Bourdieu et la méthodologie d'Augusto Boal. Quels sont les liens concrets entre ces deux théories ? Qu'est-ce qu'on entend par la visibilité de *l'habitus* ? On verra que *l'habitus* peut se manifester visiblement dans le corps, et que la pratique du Théâtre de l'Opprimé souligne l'importance du corps dans sa méthodologie et sa pratique. En outre, la notion de l'oppression se trouve dans les deux théories. Chez Boal, l'oppression est ce qui nous oblige de faire du théâtre. Chez Bourdieu, l'oppression est le résultat logique des structures sociales existantes. Finalement, on peut faire un lien autour du concept du savant versus la pratique. Ces deux théories sont composées des idées assez lourdes et des textes très cérébraux, mais ils soulignent l'importance de la pratique. Cette exploration du rapport va nous amener à l'analyse critique de la pratique et à une analyse plus profonde de la problématique.

#### A) Comment définir l'oppression ?

La méthode du Théâtre de l'Opprimé est inventée comme réponse à l'oppression théâtrale d'Aristote et ses contemporains, mais pour Boal, l'oppression théâtrale reflète l'oppression de la société. À l'ouverture de son premier œuvre, *Théâtre de l'Opprimé*, Boal nous décrit comment cette oppression théâtrale se manifeste ;

*« À l'origine, le théâtre était chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête. Puis les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant les acteurs des spectateurs, les gens qui agissent de ceux qui regardent. Finie la fête ! Ensuite elles distinguèrent entre les acteurs, les protagonistes de la masse : alors commença l'endoctrinement coercitif!<sup>27</sup> »*

D'après Boal, l'oppression théâtrale est une extension de l'oppression sociale ; le théâtre est un exemple d'un endroit où cette oppression agit sur le public. D'ailleurs, on peut dire également que la notion de l'oppression chez Boal est fortement liée avec son expérience personnelle. En 1971 il est obligé de quitter son pays natal, le Brésil, à cause de la dictature commençant en 1964 avec le coup d'État du maréchal Castelo Branco. Emprisonné, torturé, et exilé, Boal a vécu une oppression totale. Sa définition

---

26 François de Singly, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 123 p.

27 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 11 p.



de l'oppression vient de cette expérience, mais elle va évoluer avec son travail théâtral. De plus, son amitié avec le pédagogue brésilien Paulo Freire qui a écrit l'oeuvre célèbre *Pédagogie des opprimés*<sup>28</sup> va influencer sa notion de ce que ça veut dire d'être opprimé. L'oeuvre de Friere divise le chemin à la liberté de l'oppression en deux étapes ; la première exige une reconnaissance de l'oppression et un changement d'état, et la deuxième propose un processus d'action culturelle permanente. On pourrait dire que la méthode du Théâtre de l'Opprimé est un moyen de reconnaître nos oppressions et un processus d'action culturelle qui nous fournit un outil de changement qui peut éventuellement faire partie d'une action permanente.

On peut également définir l'oppression chez Boal en retraçant l'application de sa théorie. Il nous dit que la capacité artistique existe en chacun d'entre nous, que le Théâtre de l'Opprimé est efficace seulement quand il est pratiqué massivement, et que les méthodes de ce théâtre peuvent être transposés en n'importe quel endroit, en n'importe quel pays, pour faire agir n'importe quel peuple. Par conséquent, l'oppression doit exister partout, dans chacun d'entre nous. Boal même nous dit, « Nous sommes tous des opprimés qui opprimons<sup>29</sup>. » Il propose que nous avons un double-rôle dans les systèmes d'oppressions ; comme la pensée de Freire souligne, nous sommes coupables d'être des oppresseurs quand on n'agit pas face à l'oppression. Comme l'oppression existe au niveau individuel et collectif, les méthodes du Théâtre de l'Opprimé sont appliqués aux deux niveaux. On verra plus tard, quand on examinera la pratique, comment ces oppressions sont identifiés et traités.

Chez Bourdieu, l'oppression est inscrite dans notre société par des structures économiques et sociales. Il reprend l'idée Marxiste de l'homme comme esclave aux capitaux sociaux et il souligne l'existence de la violence symbolique dans les structures sociales, mais il n'est pas un révolutionnaire marxiste ; il croit que la modernité renforce l'oppression de l'homme mais il ne propose pas un projet politique qui a pour but la libération de l'opprimé<sup>30</sup>. Ceci étant dit, la notion de *l'habitus* provoque une nouvelle définition de l'oppression qui existe chez chaque être qui possède un *habitus* ; les limites d'action. Cette limitation est l'élément oppressif au cœur de *l'habitus*. On n'arrive pas à agir d'une façon qui ne correspond pas avec la logique de notre champ social, même si cette façon d'agir pourrait nous libérer<sup>31</sup>.

#### B) La sociologie du corps comme lien entre *l'habitus* et le Théâtre de l'Opprimé

Le connaissance du corps est une des premières étapes dans la méthode du Théâtre de l'Opprimé.


---

28 Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 2001


29 Augusto Boal, entretien dans le journal *La Croix*, Paris, 1980

30 Lahouari Addi, *Pierre Bourdieu ; l'Algérie et le pessimisme anthropologique*, Lyon, 2007

31 Christiane Chauviré et Olivier Fontaine, *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2003, 49 p.

Pour Boal il est nécessaire de se rendre compte de « l'aliénation musculaire<sup>32</sup> » que le travail impose au corps. C'est dans ce manière que la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé peut être  avec la notion de classe ; Boal fait la comparaison entre les structures musculaires d'un employé du bureau et ceux d'un veilleur de nuit. Ces deux hommes ont deux corps complètement différents. Pour faire du théâtre, il faut avoir la capacité de s'imprégner facilement des structures physiques qui caractérisent les autres, il faut « démonter » ses structures musculaires. La pratique de cette étape n'est donc pas de créer des nouvelles structures musculaires ou des nouveaux comportements physiques, mais de défaire ceux qui existent déjà en nous. On peut voir ces structures corporelles et ces comportements comme des manifestations de notre *habitus*. Bourdieu fait référence fréquemment au caractère corporelle de *l'habitus*, qui s'inscrit dans nos gestes et nos postures. Ces aspects de notre conditionnement social peuvent apparaître « naturel » mais ils sont appris tout au long de notre socialisation au travers notre *habitus*. L'oppression physique peut se manifester dans notre *habitus*, par exemple chez des femmes soumises à un patriarcat violent. En essayant d'enlever nos structures musculaires, on peut examiner comment nos comportements physiques sont liés au travail, à la classe, et à la position socio-économique. C'est un premier pas vers une visibilité de *l'habitus*, atteint grâce à la méthode de Boal.

### C) Le savant versus la pratique

Un autre lien qu'on peut faire entre ces deux méthodes est le rapport entre le savoir et la pratique. Ces deux méthodes sont assez complexes, entourées des discours savants qui leurs donnent du sens idéologiques. Mais elles soulignent aussi toutes les deux l'importance de la pratique ; pour Boal la pratique est ce qui faire évoluer la méthode, et pour Bourdieu un sociologue ne peut pas fournir un discours savant sans avoir appliqué la pratique. Il critique la méthode courante sociologique en disant que, « La posture du surplomb du discours savant par rapport à la pratique tend à rejeter la pratique dans une position dominée<sup>33</sup>. » Il souligne aussi le fait qu'il faut étudier la pratique dans le contexte dans lequel elle est socialement construite. Pour Boal, le rapport entre le discours et la pratique est de même ; il faut que des gens pratiquent la méthode pour en profiter des capacités de la méthode. En plus, la pratique du Théâtre de l'Opprimé change par rapport à le contexte dans lequel elle est utilisée et le contexte qu'elle produit. En parlant de la question de *l'habitus*, , ce lien entre les deux théories met en valeur la définition même de cette notion. *L'habitus* est à la fois l'intériorisation du contexte social et ce qui produit ce contexte. Pour le rendre visible, il nous faut une conscience de ce processus social. Le fait que la méthode du Théâtre de l'Opprimé tient compte des structures sociales, de leur création et leur fonctionnement, facilite la visibilité de *l'habitus* aux participants.

---

32 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 20 p.

33 Eric Paris, *Le Sens Pratique ; fiche de lecture*, La boîte à outils des Moniteurs Éducateurs, 2011



## II. Pratique

Jusqu'ici on avait exploré la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé et du concept de *l'habitus* de Pierre Bourdieu. La compréhension de ces deux méthodologies est nécessaire pour répondre à la question de l'efficacité des méthodes du Théâtre de l'Opprimé à rendre visible *l'habitus*. La prochaine étape dans notre étude va être l'interrogation de la pratique ; c'est en analysant la pratique du Théâtre de l'Opprimé qu'on peut déterminer ses capacités. Ici on va faire une analyse critique dans le but de déterminer la capacité de chaque pratique théâtrale de dévoiler *l'habitus* et ses fonctionnements. C'est cette recherche de capacité qui peut nous aider éventuellement à évaluer comment la pratique du Théâtre de l'Opprimé peut susciter le changement social. On va aller plus loin en faisant une comparaison de la mise en œuvre de ses pratiques en France et en Brésil, les deux principaux pays où Boal travaillait ses méthodes.

La pratique du Théâtre de l'Opprimé s'est composée de plusieurs types de théâtre, chacun avec un but différent ; on peut voir le théâtre législatif comme l'aboutissement de ces différentes pratiques, l'accrochage de la méthode et de l'arène politique. Il est important de noter que ces pratiques fonctionnent par rapport à ce que les *spect-acteurs* apportent et ce qu'ils donnent d'eux. Les pratiques et les outils développés par Augusto Boal s'adaptent aux groupes qui les utilisent. Les techniques fonctionnent au niveaux individuel et collectif, pour rendre chaque *spect-acteur* capable de s'exprimer dans l'espace théâtral et d'agir sous la pression du conflit.

Dans la méthode de Boal il y a plusieurs étapes, phases, et types de pratique, mais dans le but d'être précis dans l'analyse de la capacité, on va examiner seulement quatre phases ou types de cette pratique : le théâtre image, le théâtre forum, le théâtre invisible, et le théâtre législatif. L'interrogation de *l'habitus* va entrer dans la discussion de chaque technique, nous amenant à une analyse plus profonde de comment ces techniques fonctionnent sur l'individu et le groupe.

### 1. L'analyse critique de la pratique

Dans notre analyse critique de la pratique on va examiner le rôle du *spect-acteur* puisque c'est dans cette transformation d'être passif à protagoniste vif que la méthode agit. Le processus de la mise en œuvre de ces techniques est différent pour chaque groupe. Si c'est un groupe de paysans Péruviens qui n'ont jamais fait du théâtre et qui ne savent même pas de quoi  s'agit, les étapes qui précèdent la mise en œuvre d'un théâtre forum ou un théâtre invisible vont être beaucoup plus nombreuses. Comme Augusto Boal a fait beaucoup de travail, même la plupart de son travail, avec des groupes de cet ordre, ces étapes sont tout à fait expliquées dans ses œuvres. La connaissance du corps est primordial dans cette introduction à la méthode. Cette exploration du corps a pour but de le rendre expressif: le langage théâtral de Boal utilise le corps comme moyen d'expression. Cette expression corporelle est expliquée  plus profondément dans la pratique du théâtre image, une technique qui utilise essentiellement les images

corporelles.

Il est important de se souvenir que ces techniques sont créées dans le but d'être accessibles à tous : ça ne veut pas dire qu'ils sont simplifiés ou nivelés par le bas : ils exigent que le *spect-acteur* apporte une certaine volonté de changer sa façon d'agir. Mais ils ne s'agit pas des techniques qui demandent beaucoup de talent ou de savoir théâtral. D'ailleurs, dans la pratique du Théâtre de l'Opprimé il y a toujours un dialogue entre des participants et des « enseignants. » C'est un lieu de partage, où la technique évolue avec l'exécution de la pratique. La transformation de la réalité ne fonctionne pas dans un cadre fixe : le Théâtre de l'Opprimé essaie de générer cette transformation autour d'une pratique artistique qui s'adapte à son public. On verra comment cet élément d'adaptabilité se manifeste dans chaque technique qu'on explore.

En outre, ces outils sont faits pour provoquer le changement chez l'individu ; Boal et Bourdieu ne voient pas la personnelle et la politique comme deux entités séparées. Par conséquent, le travail au niveau individuel est efficace pour atteindre un changement au niveau social. La visibilité de *l'habitus* est réalisée à ce niveau individuel : l'idée c'est que la pratique des méthodes du Théâtre de l'Opprimé provoque la gêne sociale des participants, ce qui rend *l'habitus* plus évident. Ce sont les situations créées dans l'espace théâtral qui suscitent cet inconfort, exigeant une action qui est peut-être en dehors de nos limites d'action prédéterminés par notre *habitus*.

#### A) Théâtre image ; une sociologie du corps

On peut voir le théâtre image comme une première étape dans l'ensemble de la méthode du Théâtre de l'Opprimé. Puisque cette méthode est utilisée principalement avec des non-acteurs, la phase dans laquelle ils apprennent comment utiliser le corps est fondamentale. Ici on revient à l'idée d'une sociologie du corps décrite par Boal dans son premier œuvre, c'est ce qu'il appelle la connaissance du corps. Le lien entre le fonctionnement du corps et la classe est visible quand on étudie les structures musculaires de chacun d'entre nous. Boal insiste sur l'importance de dévoiler ses structures dans le but de les défaire : pour rendre le corps expressif il faut être capable d'adopter ou de « monter<sup>34</sup> » des caractéristiques différentes. Après avoir découvert ses structures il faut apprendre comment s'exprimer avec le corps, c'est-à-dire sans les mots. On peut découvrir le potentiel expressif du corps en pratiquant des jeux proposés par Boal : dans ces exercices on demande à chacun d'utiliser leur corps comme moyen d'expression, un premier par vers le passage d'objet passif à sujet actif.

Le théâtre image est la pratique de l'expression corporelle qu'on apprend dans ces premières étapes. À la base de cette technique il y a la statue : l'expression visuelle de la pensée individuelle et collective. On crée des statues en pensant avec des images et en apprenant à s'exprimer avec le corps. On

---

<sup>34</sup> Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 21 p.

n'utilise pas souvent le corps d'une manière consciente : c'est pour ça que notre *habitus* corporel n'est pas évident, même s'il s'inscrit dans la logique de nos dispositions et pratiques communes. L'utilisation des statues est un moyen d'atteindre l'expression corporelle à travers une exploration des structures d'oppression. Dans cette méthode on commence par choisir un thème pertinent pour le groupe. Après on demande aux *spect-acteurs* de montrer des statues « réelles<sup>35</sup> » qui symbolisent l'oppression qui appartient à ce thème. Il faut que les participants soient d'accord sur l'ensemble des statues : s'ils ne se mettent pas d'accord, on modifie et refait les statues jusqu'à ce que les *spect-acteurs* s'entendent. Quand tout le monde sera d'accord, on garde l'ensemble des statues comme la représentation réelle de l'oppression. Ensuite, on demande aux participants de faire une statue de la situation « idéale<sup>36</sup> » dans laquelle l'oppression sera disparu. Ici les participants dessinent la société comme ils veulent qu'elle soit, sans l'oppression qui, pour eux, semble impossible à échapper. La dernière étape est de repartir de la statue réelle et de demander à chaque personne de modifier les statues pour atteindre la statue idéale. Dans cette étape on essaie de voir comment on peut passer de l'oppression telle qu'elle est à la réalité idéale. Boal ne proclame pas que la pratique de cette technique va nous amener directement à la situation idéale en réalité, mais elle nous permet de voir comment nos corps sont impliqués dans l'oppression et comment on peut les utiliser pour lutter contre cette oppression. En plus, dans cette pratique les participants agissent comme des personnages et non pas comme eux-mêmes avec leurs traits de caractère personnels. L'action d'adapter un personnage permet aux *spect-acteurs* d'entrer dans un monde dans lequel leurs *habitus* existent toujours, mais où les limites au sein desquelles il est possible d'agir sont légèrement poussées.



Nous étudierons ensuite la question de la visibilité de l'*habitus* en examinant un exemple précis : cet exemple est tiré du livre *Jeux pour acteurs et non-acteurs*,<sup>37</sup> un livre dans lequel Boal décrit chaque méthode du Théâtre de l'Opprimé. En parlant du théâtre image, il donne l'exemple d'un groupe en Suède qui faisait le théâtre image au sujet de l'égalité homme-femme. Une jeune fille de dix-huit ans, pour montrer l'image réelle de l'oppression, a fait une statue d'une femme couchée sur le dos avec un homme sur elle dans la position classique de faire l'amour. Ensuite, un homme, pour représenter l'image idéale de la situation, a montré une statue à l'inverse, avec la femme sur l'homme. Finalement la jeune fille a mis les deux individus debout, l'un face à l'autre, en représentant deux êtres humaines égales, faisant l'amour. On voit ici comment la vision de l'égalité s'inscrit différemment chez chaque individu dans leur langage corporel qui fait partie de leur *habitus*. Les statues et les images montrées par des individus sont produites dans des contextes spécifiques : chaque personne habite un différent système de représentations

---

35 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 16 p.

36 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 16 p.

37 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983

et donc chaque personne a son propre notion de sens. Pour arriver à un accord sur une représentation visuelle de l'égalité il faut mettre en question ces différents systèmes de définition du monde. Pour les deux premiers *spect-acteurs*, la statue de la femme et l'homme en position de faire l'amour, avec l'un sur l'autre, représente la lutte de pouvoir entre les deux et donc symbolise une oppression et un moyen de résolution de cette oppression. Mais pour l'autre *spect-acteur*, cette image ne peut pas être la représentation de l'idéale : pour cette femme les enjeux de l'égalité dépasse ce que cette image peut nous montrer. C'est seulement avec la statue des deux êtres debout qu'on peut représenter une image juste de l'égalité. Ces différentes visions sont les produits de la notion de *l'habitus* : Bourdieu nous dit qu'un objet, qui peut être une image, n'est jamais appréhendé comme un élément isolé, mais plutôt comme faisant partie d'un système de signification. Au sein de ces systèmes chaque objet a un certain sens, et chaque sens donné est lié avec la signification des autres objets. On commence à pénétrer ces systèmes quand on les tre en question et quand on interroge s propres actions. L'avantage du théâtre image est le contexte d'un groupe où on peut ouvertement questionner des autres : l'achèvement d'un accord sur un tel sujet peut prendre des heures, et chaque possibilité est mise en question. C'est en analysant le raisonnement de ces images qu'on peut éventuellement se rendre compte que nous n'avons pas toujours de raison : que nos corps agissent d'une manière inconsciente qui est étroitement liée à notre contexte social, le produit de notre socialisation<sup>38</sup>.

### B) Théâtre forum ; l'intervention

Si le théâtre image est un premier pas vers la transformation du participant en protagoniste de l'action dramatique, le théâtre forum va plus loin dans ce processus. Le *spect-acteur* entre sur scène en tant que personnage et en tant que participant dans sa propre vie. Le pouvoir du théâtre forum ne vient pas toujours des résultats, mais quelquefois du dynamisme qui existe dans l'instant présent. À tout instant il y a la capacité d'agir, de provoquer le changement, de questionner les intentions des autres. La scène est transformée en espace de liberté, où toute personne a le droit de venir, de s'exprimer, et de rejeter les limites qui la retenir.

Un théâtre forum peut fonctionner comme « répétition<sup>39</sup> » ou comme spectacle. Dans les deux cas, les règles du jeu sont les mêmes : des personnages doivent être bien caractérisés, il doit exister un conflit social ou politique concret, et les solutions proposées par le protagoniste doivent contenir une erreur qu'on peut discuter par la suite du forum. La caractérisation des personnages est primordiale : le jeu des comédiens doit montrer clairement l'idéologie, le travail, et le fonction du personnage. Un jeu physique qui contient les éléments du théâtre image est préféré. La représentation visuelle du personnage

---

38 Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 461 p.

39 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 30 p

permet le public à le reconnaître indépendamment de ce qu'il dit. Cette reconnaissance va permettre le public à suivre le jeu quand les *spect-acteurs* viennent sur scène pour remplacer ces personnages.

On peut appeler l'action qui se passe dans un théâtre forum le spectacle-jeu : c'est une interaction intellectuelle entre les artistes et les spectateurs, ceux qui vont être transformés en *spect-acteurs*. Dans une première partie les comédiens montrent des courtes scènes, chacune présentant un conflit qui a une capacité définitive de provoquer un désaccord au public. Cet désaccord entre le public et les solutions proposées par le protagoniste va servir comme véhicule de sollicitation : on va demander au public s'ils sont d'accord avec ce qui s'est passé dans la scène, et quand ils diront « non » on va les faire venir jouer, en remplaçant les personnages existant ou en créant des personnages supplémentaires. La scène est refaite une deuxième fois, et les acteurs essaient de la faire de la même manière qu'avant. Ce qu'on appelle la « lutte-jeu<sup>40</sup> » se démarre quand les acteurs, qui doit maintenir le monde créé dans la scène tel qu'il est, s'affrontent les *spect-acteurs*, ceux qui vont essayer de modifier ce monde. Il est important de noter que les comédiens et les *spect-acteurs* amènent sur scène pas seulement un personnage, mais une vision du monde. Les comédiens doivent donner une vision du monde tel qu'il est, et les *spect-acteurs* doivent présenter une vision du monde tel qu'il pourrait être. À partir du moment où un membre du public vient remplacer le protagoniste à la recherche d'une solution, les autres personnages autour du lui deviennent encore plus répressifs : ils réagissent contre les efforts du *spect-acteur* de changer la vision du monde, et ils essaient de montrer combien il est difficile de changer la réalité.

Un autre élément important ce ce type de théâtre est la fonction de celui qu'on appelle le « Joker. » C'est un comédien qui mène le jeu, encourageant le public, les *spect-acteurs*, et les comédiens de ne pas arrêter la scène, et facilitant le débat en posant les questions et demandant aux spectateurs de venir jouer sur scène. Le rôle du Joker n'est pas d'être un conférencier : il n'indique pas quelles sont les meilleures solutions et il ne donne pas d'avis sur le conflit ou l'oppression dans la scène. Il est là pour faire oser les *spect-acteurs*, pour qu'ils aillent un peu plus loin dans leur capacité d'agir.

En général, ce type de théâtre peut se faire dans n'importe quel endroit, avec n'importe quel public, et il peut générer des scénarios et des observations assez riches. L'exploration de la question de *l'habitus* va nous aider à découvrir comment le théâtre forum agit sur le public, et à déterminer si ce type de jeu a une vraie capacité de dévoiler et dépasser nos limites. D'abord, le fait qu'il est interdit de venir en scène seulement pour parler et qu'il faut poursuivre des actions physiques donne une certaine clarté aux choses. En réalité, on parle beaucoup des actions et des tâches qu'on veut accomplir, mais on agit très peu : Boal nous dit que « on est très souvent révolutionnaire en parole » mais quand on doit se mettre en

---

40 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 32 p

actes « on s'aperçoit souvent que les choses ne sont pas si faciles<sup>41</sup>. » L'agitation provoquée par l'exigence des actes nous met dans une position de gêne sociale : on essaie d'agir et on voit que nos actions sont plus limitées que nous les imaginions a priori. Notre contexte symbolique, producteur de notre vision du monde, délimite nos pensées, et par conséquent nos actions. Mais est-ce que la pratique de ce forme théâtral peut nous rendre conscient de la producteur de ces limites, *l'habitus* ?

On revient au concept bourdieusien du schème générateur pour identifier comment les agents peuvent découvrir leur *habitus* dans la pratique du théâtre forum. L'intériorisation de *l'habitus* indique l'inscription à tous les enjeux qui sont conformés à la logique du champ social dans lequel l'agent se trouve. Cette intériorisation permet la construction des schèmes générateurs qui répondent aux conflits et qui rendent l'agent impuissant d'agir librement. Dans la pratique du théâtre forum, on demande aux agents de venir sur scène pour répondre aux conflits eux-mêmes, dans un espace dehors la réalité où ils peuvent essayer et resayer les actes, sans conséquence. La pratique demande que l'agent soit conscient de ses actes, et donc qu'il devienne acteur dans sa propre vie. Si quelqu'un vient sur scène et trouve que sa solution est plus difficile qu'il imaginait, on examine pourquoi il n'a pas réussi. On questionne et on découvre où sont les limites qui nous casent. C'est dans l'action de l'essai et dans l'interrogation des systèmes d'oppression qu'on commence à découvrir la territoire de notre *habitus*. En agissant sur scène on voit plus profondément où la société agit sur nous en tant qu'individus qui appartiennent à des classes sociales. La pratique du Théâtre de l'Opprimé doit être utilisée pour examiner ces deux niveaux d'oppression. On ne joue que des scènes dans lesquelles l'oppression agit sur l'individu : on découvre l'oppression au niveau plus général en examinant l'oppression personnelle. *L'habitus* est la grande manifestation de la société intériorisée chez l'individu, et la pratique du théâtre forum est une manière de dévoiler cette manifestation et son fonctionnement. La visibilité de *l'habitus* est donc rendu possible par cette pratique.

#### Théâtre invisible ; dehors la salle

Toujours dans le but de libérer le spectateur de sa position passive et conciliante, et à la recherche de la libre participation des non-acteurs, le théâtre invisible est un jeu qui se fait dehors la salle du théâtre. On joue des scènes dans les lieux publics, toujours où il y a une foule considérable qui provoque des multiples réactions. Ces gens qui se trouvent là ne savent pas que ce qu'ils sont en train de regarder s'agit d'une scène théâtrale. Par conséquent, ils ne sont pas des spectateurs, mais des participants actifs dans la scène. Les acteurs doivent bien préparer leurs personnages afin d'être prêt à traiter toutes les interventions et les réactions possibles. Cette préparation est aussi importante pour que les acteurs ne s'avouent pas que c'est une scène théâtrale : sinon les participants deviennent encore des spectateurs et ils ne peuvent pas

41 Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, 32 p.



agir librement et totalement. La crédibilité des personnages permet un rythme croissant et intrinsèque: l'énergie théâtrale est libérée et la vie devient le spectacle. C'est cette capacité explosive des participants qui rend cette forme théâtrale utile car ce qu'on examine est la capacité des gens de réagir dans la vie réelle.

Dans ses œuvres, Augusto Boal explique le fonctionnement de ce type de théâtre en racontant des scènes jouées dans le métro, dans les restaurants, et dans les rues. Selon Boal, ces scènes doivent être jouées des centaines de fois pour qu'ils aient un vrai impact sur le public. Il parle d'une scène d'agression faite par un homme contre une femme quand il dit, « Cependant, pour que cette pièce ait une dimension politique, il faudrait, comme je l'ai déjà dit, que cinquante groupes la jouent cinq cent fois! Dans ces conditions, peut-être que les abus de cette nature cesseraient ou au moins diminueraient<sup>42</sup>. » On peut arguer que la capacité de ce type de théâtre de changer les actions du public est moins évident que sa capacité de rendre visible *l'habitus*. Malgré le fait que le changement social puisse venir d'une visibilité et ensuite d'une rupture avec *l'habitus*, il est toujours difficile de changer des actions des gens ou de les convaincre de changer leurs comportements. Il faut renforcer le fait que la pratique de ces méthodes ne soit pas le seul outil dans la lutte pour le changement : cette pratique permet un premier pas vers la capacité de changement.

Sa capacité de rendre visible *l'habitus* dépend du niveau d'action, et de la volonté des gens de participer dans la scène et de réagir. Il faut se demander si cette pratique n'est pas simplement une répétition des schèmes générateurs qui renforcent les perceptions des agents. Si les agents ne sont pas conscients de l'espace théâtral, ils vont tout simplement agir au sein des limites de leur *habitus*, répétant les comportements correspondants à leur contexte social. Au contraire, les comédiens font cet exercice dans le but de faire agir le public : c'est-à-dire que cette pratique a une volonté d'action portée par une volonté sociale et politique. La tâche des comédiens est de pousser les gens vers un éclaircissement de leurs actions. *L'habitus* est ce que rend le monde socialement lisible, et dans cette construction du sens on trouve la justification de nos pratiques. Le théâtre invisible doit questionner cette justification, en jouant des scènes qui font questionner les schèmes de perception des gens.

Dans la même scène d'agression d'une femme, un non-acteur a défendu le droit masculin en disant que l'agresseur avait raison car « la loi de la nature » permet les hommes de caresser les femmes. Un acteur a répondu à l'homme, qui était assis à côté de sa femme, « Vous trouvez que les hommes ont le droit de caresser les femmes dans le métro ? Alors excuser moi, c'est exactement ce que j'allais faire à votre femme<sup>43</sup>. » Il faut interroger le « sens pratique » des gens pour qu'ils puissent voir comment leur

---

42 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 23 p

43 Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983, 22 p

monde est construit : c'est dans cette construction du monde social qu'on voit le fonctionnement de *l'habitus* et sa nature contraignante.

#### Le théâtre législatif : l'étape finale ?

D'après Boal, il n'y a pas besoin de politiser le théâtre car le théâtre est déjà fortement politique, mais il y a peut-être un besoin de théâtraliser la politique. Le théâtre législatif est un essai dans cette direction là : si la législation est faite dans le but de développer la démocratie, le théâtre législatif est aussi exécuté afin d'évoluer la démocratie. L'idée est de permettre les citoyens de participer à la démocratie en offrant des solutions proposées dans un espace d'expression libre dans lequel on donne des perspectives globales. Si le théâtre forum transforme des spectateurs en protagonistes de l'action dramatique, le théâtre législatif transforme les citoyens en législateurs : il permet aux troupes de théâtre d'entrer au parlement pour jouer des scènes qui montrent les différents besoins du peuple. Les spect-acteurs sont même invités à proposer des idées pour des nouvelles lois : ces propositions sont analysées par des juristes, après avoir été critiquées et défendues par des autres spect-acteurs. Ce sont les citoyens qui parlent, et les législateurs qui les écoutent.

Il est difficile d'appliquer la question de *l'habitus* dans ce cas car le théâtre législatif est peu pratiqué, est beaucoup plus fragile que des autres méthodes du Théâtre de l'Opprimé. La technique est une nouvelle expérience démocratique, et peut-être l'aboutissement de la méthode que Boal a développée. C'est un véritable pas vers le changement social au niveau gouvernemental. Si *l'habitus* est ce qui empêche le changement social, ce type de théâtre exige un certain échappement ou dévoilement de *l'habitus* : l'aspect d'un forum d'idées, où chacun est libre d'essayer des possibles solutions, permet les citoyens de franchir les limites de citoyenneté qui sont à la fois des manifestations de notre *habitus* et une intériorisation de la logique sociale qui nous dit qu'on n'a pas le droit de gouverner nous-mêmes. La visibilité de *l'habitus* est donc ici rendue possible par un changement de contexte et un franchissement des limites qui bouleverse l'idéologie dans laquelle on s'inscrit.

#### 2. France et Brésil : l'élément de comparaison


Dans le but de prendre un perspectif plus global, on va ensuite discuter la pratique du Théâtre de l'Opprimé en deux pays différents. Cette méthode était pratiquée partout dans le monde, surtout en Europe et en Amérique Latine, mais on va se pencher vers ces deux pays spécifiques, l'un étant l'endroit central du Théâtre de l'Opprimé en Europe, et l'autre étant le lieu de naissance d'Augusto Boal et de la théorie-même. Les enjeux ont bien changé avec l'adaptation européenne de cette pratique, et l'exécution de la méthode a subi un autre changement avec la mort d'Augusto Boal et la nouvelle direction de Rui Frati. On va traiter la question de *l'habitus* autour de ces changements et adaptations, toujours se penchant vers la capacité plutôt que les résultats.

### A) Augusto Boal et Rui Frati : deux visions différentes

Après avoir été exilé du Brésil, Augusto Boal est venu à Paris dans les années 1970 pour fonder une base européenne de la méthode du Théâtre de l'Opprimé. En 1981 il a organisé le premier festival du Théâtre de l'Opprimé à Paris, et en 1996 il établit le centre du Théâtre de l'Opprimé dans le douzième arrondissement où il se trouve toujours. Au début, le centre était un espace de répétition pour la troupe de la compagnie du Théâtre de l'Opprimé. Aujourd'hui l'endroit accueille plusieurs troupes par année, et il fonctionne comme un espace de répétition, une salle de spectacle, et un endroit d'atelier.

Quand Boal a créé cet espace, il ne pensait pas rester toujours comme directeur ou dirigeant : même s'il a gardé une présence dans le théâtre pendant toute sa vie, il a poursuivi d'autres projets en Amérique Latine et partout dans le monde juste après la création de l'endroit permanent. Il imaginait la méthode du Théâtre de l'Opprimé comme une idéologie qu'il fallait transmettre aux gens. Il ne souhaitait pas rester dans un seul endroit ou dans un seul pays : il soulignait toujours la portabilité de la pratique, et la nécessité de sa diffusion.

La présence d'Augusto Boal au Théâtre de l'Opprimé à Paris a apporté une connaissance au lieu ; pendant des années 1990 le succès de cette méthode était visible grâce à une presse énorme et une stabilité financière qui permettait une liberté de projets. La vision de Boal était claire ; c'était la vision dessinée dans ses œuvres et la pédagogie expliquée dans sa méthode. Il était fortement conscient de l'évolution de la méthode, qui était pour lui une pratique quotidienne et un moyen de rompre avec des systèmes d'oppression. S'il y avait un endroit qui s'appelait le Théâtre de l'Opprimé, sa fonction n'était pas d'enfermer la méthode ou de créer un noyau d'existence, c'était de servir comme un autre moyen de diffusion et de provoquer une visibilité parisienne.

Rui Frati, qui est à présent le directeur du Théâtre de l'Opprimé à Paris, a travaillé avec Boal pour la première fois au Portugal pendant les années de fascisme. Frati connaissait déjà la méthode de Boal et son histoire personnelle car son père était un ami de Boal qui était également exilé et qui a du quitter  Brésil aux années 1970. Après avoir travaillé ensemble au Portugal, Boal et Frati se voyait souvent à Paris, où les deux se sont installés avec leurs familles. Vers 1989 Frati a reçu une invitation du Théâtre de l'Opprimé à Paris, qui était à ce temps dirigé par et sans Boal, qui est rentré en Brésil. Frati est entré au Théâtre de l'Opprimé, intéressé par la méthode et l'implication du travail social. En tant que professeur de théâtre dans un collège-lycée parisien, il s'est trouvé de plus en plus engagé au Théâtre de l'Opprimé. Il devient éventuellement responsable du lieu et de la formation de l'équipe. Pendant ses premières années de direction il s'attaquait à une dette immense et à des ruptures au sein de la compagnie. Il a renouvelé l'équipe après avoir eu des stages qui ont amené des jeunes comédiens sortant des écoles de théâtre. Pour Frati, la méthode du Théâtre de l'Opprimé est un outil efficace pour s'interroger et pour essayer de

comprendre des oppressions ensemble, mais ce n'est pas une pédagogie dans laquelle il faut nous coincer : cette méthode est une hypothèse intéressante, mais elle, seule, ne va pas changer l'être humain. Le Théâtre de l'Opprimé de Rui Frati est un lieu de découvert de l'autre et d'ouverture d'esprit : la notion de l'ensemble est sacrée et le théâtre est toujours politiquement engagé, mais ils ne vénèrent pas la méthode de Boal comme la seule moyen de changement. Bien qu'ils gardent un lien très fort avec la méthode en utilisant le théâtre forum dans les écoles, les prisons, et les associations parisiennes, le théâtre, pour eux, ne porte pas une pédagogie.

Avant qu'on traite la question de *l'habitus* il faut se demander comment la vision de Rui Frati peut changer l'impact de la méthode et son utilité. Est-ce que le Théâtre de l'Opprimé a un vrai pouvoir quand il est considéré comme une hypothèse intéressante plutôt qu'une pédagogie quotidienne ? Même s'il n'est pas aussi militant qu'Augusto Boal, la formation de Rui Frati et son parcours théâtral sont impressionnants, et on ne peut pas dévaluer sa vision du Théâtre de l'Opprimé, étant une vision plus ouverte et peut-être plus réaliste. Frati encourage la pratique d'interrogation théâtral comme un moyen de dépasser nos limites, en utilisant la méthode de Boal entre d'autres pratiques. Il souligne le fait que Boal, en créant sa méthode, a mis ensemble des idées qui existaient déjà, et il ne se laisse pas emprisonner par une seule méthode.



Le travail du Théâtre de l'Opprimé de Rui Frati est autant capable de rendre visible *l'habitus*, principalement par la pratique du théâtre forum, qui est une des activités principales de la compagnie, et par les stages qui ont lieu au théâtre et qui se penchent vers les différentes techniques de Boal. Comme la pratique de la méthode du Théâtre de l'Opprimé n'est pas la seule moyen de rendre visible *l'habitus*, la méthode de Boal n'est pas la seule technique pratiquée dans le théâtre de Rui Frati. Mais notre but ce n'est pas de traiter la question de *l'habitus* autour de différents façons de mettre en œuvre la méthode de Boal, c'est de mesurer son efficacité telle qu'elle est écrite par Boal-même.


### B) La France et le Brésil ; des enjeux différents

La méthode du Théâtre de l'Opprimé est née dans un contexte politiquement et socialement spécifique ; la dictature au Brésil était non simplement idéologiquement oppressive, mais aussi physiquement violente. Le besoin de lutter contre ce régime d'une façon physique et intellectuelle était clair pour Boal. L'opresseur et l'opprimé étaient bien distincts, et la nécessité d'agir ensemble étaient ressentie par le peuple. Le Théâtre de l'Opprimé est créé dans le but de contrer un théâtre traditionnel européen, vu par Boal comme un théâtre colonisateur et bourgeois. La destruction des conventions théâtrales est nécessaire pour construire un théâtre révolutionnaire, dit prolétarien et en opposition d'une domination de la classe supérieure.

D'après Boal, l'adaptation européenne de cette méthode s'est très bien passé car l'oppression existe

partout, et chaque personne est capable de faire ce type de théâtre. Par contre, on peut arguer que cette adaptation était un peu difficile, car l'Europe entre dans une lutte contre lui-même, et contre une tradition théâtrale qu'il défendait pendant des siècles. La méthode de Boal est créée en Brésil pendant que l'histoire théâtrale Brésilienne était en train de s'évoluer, mais la méthode est apportée en Europe après des siècles de tradition théâtrale sont solidifiées. D'ailleurs, la notion d'oppression est différente pour l'Europe et l'Amérique du Sud, le premier continent étant essentiellement un colonisateur, et le deuxième colonisé.

On va parler ici spécifiquement de la France et du Brésil, du centre du Théâtre de l'Opprimé Parisien et du travail de Boal comme législateur municipal à Rio de Janeiro pendant les dernières années de sa vie. Il est élu à ce poste en 1992 sur la liste de gauche du Parti des Travailleurs, c'est dans cette position gouvernementale qu'il va commencer son travail avec le théâtre législatif<sup>44</sup>. Il a consacré ce temps en Brésil à la pratique de ce nouvelle forme théâtrale, à l'écriture des rédactions des articles et des livres, et aux multiples entretiens. Sa présence au Théâtre de l'Opprimé parisien a diminué avec la croissance de son engagement  Brésil, et les changements dans ce théâtre parisien vers une vision plus ouverte de la pratique se sont passés pendant qu'il développait son théâtre législatif. En France, spécifiquement à Paris, la vision européenne du Théâtre de l'Opprimé s'est  adaptée aux besoins d'un public qui subit des oppressions intimes et sensibles, quelquefois difficile à reconnaître. La vie parisienne fonctionne autour d'une société de consommation dans laquelle même l'être humaine est un produit vendu et acheté : on ne se sensibilise plus aux problèmes sociaux car cette sensibilisation ne nous convient pas. Par contre, on fait le plus possible d'ignorer ces problèmes pour qu'on puisse vivre dans une réalité plus commode et moins douloureuse. Les habitants de Paris se séparent des conflits de la banlieue parisienne, étant contents de vivre dans cette hors-réalité où l'exclusion, la pauvreté, et la violence n'existent pas. L'individu intériorise cette idéologie et, par conséquent, elle devient une partie de lui, intégrant dans son système de définition du monde la logique fautive donnée par la société. La pratique du Théâtre de l'Opprimé à Paris est donc une pratique qui essaie de découvrir cette oppression chez l'individu et la rendre visible en tant qu'une oppression sociale. C'est autour de cette découverte qu'on découvre aussi *l'habitus* et son rôle dans l'oppression. Cette intériorisation de l'extérieur, qui est la logique sociale fautive, se passe à Paris par la publicité quotidienne, par la propagande rituelle de la presse, et par le capitalisme surexcité qui transforme l'individu en produit. Le processus de découvrir *l'habitus* dans cette société, typiquement occidentale, est donc adapté à des systèmes de représentation dans cette société. Les dispositions et pratiques des gens dans cette société sont conformées à ce dont cette société leur en attend.

La pratique du théâtre législatif  Brésil est une pratique conformée à une jeune démocratie qui est en train de se situer dans son idéologie politique. La vision de Boal du théâtre comme outil du peuple

44 Écohérence, <http://echomediens.free.fr/docs/eCoherence-Theatre-Legislatif.pdf>, 2 juin 2012

est atteinte par ce théâtre qui donne le parole directement au citoyens dans un contexte gouvernemental. En général, on peut dire que cette méthode est utile si la pratique du théâtre forum est capable de rendre visible *l'habitus*, car cette visibilité a la capacité de provoquer le changement social, le but essentiel d'une nouvelle législation. Si les citoyens qui s'engagent dans cette pratique peuvent rendre visible aux législateurs le rôle de la société dans l'empêchement du changement, et comment les systèmes de définition du monde, comme ceux qui sont mis en place par les gouvernements, sont intériorisés par les citoyens qui ne peuvent plus agir, ces citoyens portent un vrai pouvoir théâtral.

On peut conclure en disant que l'adaptation européenne de la méthode du Théâtre de l'Opprimé est un processus qui exige un vrai ouverture des participants comme individus qui font partie d'un groupe, une notion qui contre l'esprit individualiste de l'Occident. L'adaptation de la méthode apporte aussi des nouvelles découvertes, des nouveaux contextes théâtraux, et des renseignements pour Boal-même, qui voit avec cette adaptation des différentes façons de l'utiliser. La capacité de la pratique de rendre visible *l'habitus*, toujours notre enjeu principal, est toujours la même. On pourrait parler de la différence en ce qui concerne la capacité des peuples et des cultures différents de rendre visible leurs *habitus*, mais en matière de la méthode, la capacité est toujours la même. La question de ce que les gens vont apporter et ce qu'ils vont faire avec la méthode est hors notre contexte. Ce qui est important, c'est la portabilité de la méthode et la pratique, et le fait que cette portabilité est même enracinée dans la théorie. En bref, l'efficacité de la pratique de rendre visible *l'habitus* dépend de la méthode, ce qui adresse la pratique.

« Le théâtre ne va pas changer le monde<sup>45</sup>. »

*Rui Frati*

### Conclusion

En partant de la méthodologie d'Augusto Boal et Pierre Bourdieu, et en mettant l'accent sur les différentes pratiques du Théâtre de l'Opprimé, on a tenté répondre à la question de l'efficacité de la méthode du Théâtre de l'Opprimé à rendre visible *l'habitus*. Les théories de Boal et de Bourdieu se croisent aux multiples points communs, et les outils théoriques qu'on a ramené de chaque domaine nous ont aidé à élucider notre trajet. Le système de tragédie d'Aristote et sa conception de *l'habitus* sont les deux points de départ pour l'explication de chaque théorie. Le trajet historique de ces deux parties fournit un contexte théâtral et sociologique qui nous permet de se pencher vers la question de *l'habitus* avec un

---

45 Frati Rui, entretien, 10 mai 2012

savoir des origines et des pistes des deux théories. L'explication des liens entre ces deux théories, la sociologie du corps, la définition de l'oppression, et le savoir versus la pratique, élargit le champ de la problématique et ouvre une voie par laquelle on peut mieux traiter la question de *l'habitus* dans la deuxième partie qui parle de la pratique. Dans cette deuxième partie on a fait une analyse critique de la pratique dans laquelle on a pu voir comment chaque pratique du Théâtre de l'Opprimé peut faire agir les participants et les permettre à rendre visible leur *habitus*. Finalement on a fait une comparaison entre la mise en pratique de la méthode en France et Brésil, qui nous a permis de voir plus profondément le processus de transition entre la méthode et la pratique. L'exploration des enjeux différents dans chaque pays ouvre le sujet sur le terrain international et fonctionne comme un regard ailleurs, un pas vers un théâtre qui brûle les frontières.

En faisant ce type d'analyse thématique, on n'a que commencer à voir les capacités multiples de cette forme théâtrale. Pourtant, l'analyse me permet de dire que la pratique de la méthode d'Augusto Boal a une forte capacité de rendre visible *l'habitus*, en facilitant l'interrogation de nos sens pratiques, de notre construction du monde, et de nos façons d'agir. L'exploration du corps et la stratégie de défaire les structures musculaires dévoilent le rapport entre la classe et le comportement physique. Le théâtre forum nous laisse découvrir les structures d'oppression et nous montre combien il est difficile d'atteindre le changement social sans avoir changé radicalement nos dispositions.

La prochaine étape logique dans cette exploration va aller vers la capacité des *spect-acteurs* de changer leur *habitus* en pratiquant ces techniques. L'élargissement de cette étude va me permettre d'aller plus loin dans l'interrogation de cette capacité. En faisant des recherches plus précises et en utilisant des autres œuvres de Boal qui parlent des méthodes plus ciblées sur l'individu, j'espère écrire un deuxième mémoire sur ce sujet suivant. Je vais écrire ce deuxième mémoire au sein de mes études à Goucher College aux Etats-Unis, ce qui va me permettre d'explorer la mise en pratique de la méthode du Théâtre de l'Opprimé en Amérique du Nord. J'espère incorporer l'élément politique qui se manifeste dans le rapport entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud, qui peut être intéressant dans une étude sociologique qui traite la question de *l'habitus*. D'ailleurs, la capacité du théâtre de provoquer le changement social reste le foyer de mes recherches, et je prévois de me pencher vers une comparaison des méthodes théâtrales en faisant un Master dans ce domaine. Comme Rui Frati souligne, « Une chose ne peut pas changer l'être humain<sup>46</sup>. » À la limite, la méthode du Théâtre de l'Opprimé est un moyen de changement, mais elle n'est qu'une hypothèse que je trouve intéressante. Après, il y a d'autres méthodes théâtrales et sociologiques qui ont peut-être le même pouvoir que celle-ci. Ce qui m'intéresse, c'est le fait qu'on peut prendre une seule méthode et trouver là-dedans des milles d'usages, de capacités, et

---

46 Frati Rui, entretien, 10 mai 2012

de transformations. La méthode de Boal fonctionne dans cette manière car elle transforme dans la pratique ; il y a toujours la capacité d'aller plus loin, de trouver un autre moyen ou une autre possibilité.

Au niveau plus personnel, je voit mon séjour au Théâtre de l'Opprimé comme un croisement de la méthode et la pratique ; pendant que je travaillais au théâtre avec les comédiens, l'administration, et les compagnies théâtrales, je faisais mes recherches sur la méthode, toujours en train de réfléchir à la question de *l'habitus*. J'ai passé beaucoup de temps en train de m'interroger sur le sens de mon travail ; comment est-ce que je vais réagir si je trouve que cette méthode ne porte aucun pouvoir ? Je me doutais après avoir vu des forums qui n'ont produit que des réponses médiocres et conciliantes. Il me fallait admettre que la transition entre la méthode et la pratique était sensible, enclin aux erreurs et aux échecs. Mais ça ne change pas le fait que la compétence de la méthode donne un potentiel énorme à la pratique. Les moments extraordinaires sont rares, mais le potentiel des gens de produire ces moments est toujours là. C'est toujours le public, les participants, les *spect-acteurs* qui vont déterminer ce que la méthode va amener à la pratique. Je suis arrivée à croire que, même quand le forum ou l'exercice ne produit pas des choses extraordinaires, il y toujours la capacité d'agir, et même si les gens ne viennent pas sur scène, même s'ils n'y arrivent pas à proposer des solutions, ils voient cette capacité ; on leur donne ce pouvoir et même s'ils ne le prennent pas, ils ont vu qu'il est là, à portée de main, du domaine du possible.

Quand Rui Frati m'a dit, au cours d'un entretien, que « le théâtre ne va pas changer le monde<sup>47</sup>, » j'étais un peu déçue ; je me demandais comment on peut consacrer une vie à quelque chose qui ne va pas changer le monde. Le monde a besoin de changement ! Je me suis rendue compte qu'il a raison. Le Théâtre de l'Opprimé ne va pas changer le monde. Mais le Théâtre de l'Opprimé va, et il a déjà, changé des perspectives des gens.

---

47 Frati Rui, entretien, 10 mai 2012



## Bibliographie

Ouvrages consultés :

### **Sociologie**

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

Le Breton David, *La Sociologie du Corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

De Singly François, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011

Paris Eric, *Le Sens Pratique ; fiche de lecture*, La boîte à outils des Moniteurs Éducateurs, 2011

Bourdieu Pierre, *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

Chauviré Christiane et Fontaine Olivier, *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2003

Freire Paulo *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 2001

Garfinkel Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, Prentice-Hall Inc., 1967

### **Théâtre**

Brecht Bertolt, *Brecht on Theater*, New York, Hill and Wang, 1986

Boal Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1983

Aristote, *Métaphysique*, Paris, Flammarion, 2008

Boal Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte, 1996

### **Sites Internets**

Écohérence, <http://echomediens.free.fr/docs/eCoherence-Theatre-Legislatif.pdf>, 2 juin 2012

*Un site qui se concentre sur l'utilisation du théâtre législatif dans le traitement des problèmes environnementaux et offrant multiples articles concernant la mise en œuvre des forums.*

### **Entretiens**

Anderson Joel, Course Leader, Theater Studies, Center School of Speech and Drama, University of London 16 avril 2012

Frati Rui, Directeur du Théâtre de l'Opprimé, 10 mai 2012